

تأليف: روجيه أودان  
ترجمة: هانز بشور



# السيف والانتقال المعنى

الفن السابع [111]



## السينما وإنتاج المعنى



# السينما وإنتاج المعنى

تأليف : روجيه أودان

ترجمة : فائز بشور

---

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٦

العنوان الأصلي للكتاب :

**Cinema et Production  
de Sens**

الفن السابع ١١١

لشيس التحرير، محمد الأحمد  
أمين التحرير، بندر عبد الحميد

---

السينما وإنتاج المعنى = Cinema et production de sens / تأليف  
روجيه أودان ؛ ترجمة فائز بشور . - دمشق : المؤسسة العامة للسينما ،  
٢٠٠٦ . - ٣٩٩ ص : مص ؛ ٢٤ سم . -  
( الفن السابع ؛ ١١١ ) .

١- ٧٩١،٤٣٠١ أود س ٢- العنوان ٣- أودان  
٤- بشور ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

---

## مدخل

هذا الكتاب مكرس لمقاربة الموضوع السينمائي مقارنة نظامية هي:  
المقاربة الألسنية - لسميائية.

تعريف: المقصود بالألسنية السيميائية للسينما تلك المقاربة التي تحاول  
أن تعمل للخطاب السينمائي ما تعمله الألسنية للغات الطبيعية أي تفكيك آليات  
إنتاج المعنى وتفهم أسلوب فهم الفلم.

والألسنية السيميائية فرع من السيميائية. ومعلوم أن السيميائية تُعرف  
بأنها العمل الذي يدرس جميع منظومات الإشارات [ر. بارتس - مجلة  
"التواصل" العدد ٤ - ص ٩٢]. ولكننا لم نقل شيئاً عن السيميائية عندما  
نعرفها بهذا الشكل: وذلك من جهة، لأن مفهوم "إشارة" ذو أهمية متناقصة في  
السيميائية الحالية - فهذا المفهوم لم يعد من الممكن إذن اعتباره كافياً في حد  
ذاته، لتعريف غرض هذه المقاربة (وسوف نعود إلى هذه النقطة في الفصل  
المسابع) - ومن جهة أخرى، لأن فعل "درس" يتضمن تنوعاً غريباً من  
الأغراض والأساليب.

وقد اعتدنا أن ننسب السيميائية إلى أبوين مؤسسين هما فرديناندي  
سموسور (١٨٥٧-١٩١٣) في أوروبا، وتشارلز سندرز بيرس (١٨٣٩-

١٩١٤) في الولايات المتحدة. غير أن سيميائية تشارلز سندرز بيرس لا تمت بشيء إلى سيميائية فرديناندي سوسور.

فالسيميائية في رأي فرديناند دي سوسور عبارة عن توسع في الألسنية، ولنستذكر المقطع الذي مستشهدون به دائماً، والذي يعرف فيه الألسني الجيني في (نسبة إلى مدينة جنوا الإيطالية - المغرب) بالسيميائية، حيث يقول:

"اللغة منظومة من الإشارات تعبر عن أفكار، فهي بهذا تمكن مقارنتها بالكتابة أو بأبجدية الصم البكم، أو بالشعائر الرمزية أو بمظاهر المجاملة، أو بالعلامات العسكرية، الخ. غير أنها أهم هذه المنظومات. فنستطيع إذن أن نتصور علماً يدرس حياة الإشارات ضمن الحياة الاجتماعية. وهكذا يمكن أن يشكل قسماً من النفسانية العامة وسوف نسميه سيميائية (من اليونانية سيميون وتعني إشارة). هذا العلم سيعلمنا ما هو جوهر الإشارات، وأية قوانين تحكمها. وما دام هذا العلم لم يوجد بعد فإننا لا نستطيع أن نقول ماذا سيصبح؛ غير أن له حقاً في الوجود فمكانه محدد سلفاً" [دروس في الألسنية العامة"، بايوت - ١٩٨٨ ص ٣٣].

ويرى ث. س. بيرس أن السيميائية تختلط بالمنطق حيث يقول:

«المنطق، في معناه العام، وأظن أنني برهنت ذلك، ليس سوى أسم آخر للسيميائية أي العقيدة شبه الضرورية أو شبه الصورية للإشارات» [كتابات حول الإشارة - seuil - ١٩٧٨ - ص ١٢٠].



وقد تردد بارس بين مفهومين كبيرين: المفهوم الأول يجعل من السيميائية أسلوباً في التحليل النقدي ذا هدف إيديولوجي، أما المفهوم الثاني فيجعل من السيميائية "أسنية عليا" تعالج "الوحدات الكبرى العانية" من الكلام؛ وبالتالي فإن السيميائية تبدو كتجاوز للأسنية العبارانية لصالح الأسنية تدرس النماذج الكبرى من الإنتاج النصية، وهكذا، ربما نتحدث مستقبلاً عن سيميائية إنشائية وسيميائية شعرية وأخرى سردية إلخ. ولنضيف إلى هذا أن أ.ج. غريماس يبني سيميائته كنظرية عامة لمنظومات الدلالة، قادرة على جعلنا ندرك مجموع عمليات إنتاج المعنى، (وإن هذه العمليات تدخل في الخطابات الشفهية والخطابات غير الشفهية، أو في العالم الطبيعي)، ولنضيف أيضاً أن أمبرتو إيكو يرى في السيميائية أنجح شكل لفلسفة الخطاب كما كانت عند كازيرر أو هوسري أو وتجنشتاين" إنظر كتابه الأخير: "السيميائية وفلسفة الخطاب" - منشورات P.U.F. لعام ١٩٨٨ ص ١٤) وأن سيميائية قائمة على التحليل النفسي (جوهرها من وحي لاكاني<sup>٢</sup>)، وأن هناك سيميائية إدراكية بدأت تتكون مستوحاة من الذكاء الاصطناعي (ميشيل كولن) أو السيميائية "الكارثية" (جان بيتيبو) مؤسسة على نظريته طوم الرياضية (المسماة "نظرية الكوارث"). ... فتتكون عندنا فكرة (لا شك أنها ما تزال مختزلة) عن غزارة المراجع النظرية التي يغطيها هذا التعبير...

ولا نجد التباين أقل من ذلك على صعيد المرامي. فمن قبيل الحذر النظري يقصر بعضهم السيميائية على الظواهر ذات العلاقة "بالتواصل"

١ - العانية (signifiante) أي ذات الدلالة وذات المعنى - المعرب.

٢ - لاكاني: نسبة إلى المحلل النفسي الفرنسي لاكان. المعرب

المحدد بالمعنى الدقيق كعملية إرادية لنقل الإشارات بواسطة منظومة صريحة من الاصطلاحات: كقانون السير والأرقام الهاتفية، والعلامات العسكرية، والشعارات (blasons) ورموز الكيمياء والرياضيات، وعلامات الخط (الكتابة) والملوحات (أعمدة الإشارات) وأرقام السيارات والهاتف وغرف الفنادق، إلخ، وأشهر ممثلي «سيمائية التواصل» هذه هم جورج مونز، وإريك بومسنس، ولويس ج. برييتو وجان مارتيني.

وفي مقابل هذه المقاربة المضيقّة بشكل مقصود تريد "سيمائية الدلالة" بالعكس أن تكون علماً قادراً على دراسة كل الإنتاجات العانية اجتماعياً. ولا شك أن رولان بارتس هو الذي عبّر بأكبر الوضوح عن هذا الخيار إذ قال: نرى من وجهة نظر استقبالية، أن موضوع دراسة السيميائية (...) هو كل منظومة من الإشارات مهما كان مضمونها ومهما كانت حدودها: من صور وإيماءات وأصوات ملحقّة ومهما كانت أغراض ومركبات هذه المضامين التي نعود فنجدها في طقوس أو في بروتوكولات أو مشاهد تمثيلية إنما تشكل منظومات ذات مدلول أن لم نقل أنها تشكل "خطابات" (درجة الصفر من الكتابة - seuil - ١٩٥٣ ص ٧٩).

أما عند ش.س. بيرس فالغرض أوسع وأوسع، إذ نجده قد كتب إلى السيدة ولبي:

---

١- نرجو أن يلاحظ القارئ أننا نستخدم كلمة خطاب كترجمة لكلمة (langage) وهي مجموع الأساليب والكلمات التي تختص بمجال معين كالسينما لئلا يتعد عن كلمة لغة التي نستعملها بمعنى langue.

«اعلمي أنني منذ كنت في الثانية أو الثالثة عشرة من عمري، منذ اليوم الذي كنت فيه أجمع في غرفة أخي البكر نسخة من «منطق هوانتي» (...) لم يتيسر لي قط بعد ذلك أن أدرس أي شيء كان من رياضيات أو أخلاق، أو ميتافيزياء، أو تجاذبية أو دينامية-حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريح مقارن أو فلك، أو علم نضائي أو صوتيات أو اقتصاد أو تاريخ العلوم أو لعبة هويست أو عن رجال أو نساء أو نبيل أو قياصة - إلا كدراسة سيميائية» («رسائل إلى السيدة ولبي» استشهد وورد في «كتابات عن الإشارة» ص ٢١٢).

ولنلاحظ أن للطلب منذ زمن طويل سيميائية أو علم الأعراض التي تظهر عبرها الأمراض، كما نجد سيميائية حيوانية تدرس التواصل الحيواني بل وحتى سيميائية التواصل مع الكائنات التي خارج الأرض. ولا شك أننا يمكن أن نعمل بشكل أسرع لو حاولنا أن نحدد ما لم يكن في زمن أو في آخر... موضع مقارنة (أو محاولة مقارنة) سيميائية... ألم يكتب (دومنيك نوغز) من باب المزاح حقاً، عن "سيميائية المظلة" إنحو علم جمال بدون عائق". U.G.E. ١٨/١٠ - ١٩٧٥ - ص ٣٨٧ - ٣٩٨

من أجل مراجع حول المجال السيميائي في مجموعة، انظر ثبت المراجع في آخر الكتاب)

أما داخل سيميائية السينما، فإن الألفية السيميائية لا تشكل سوى إحدى المقاربات الممكنة، وثمة مقاربات سيميائية أخرى للسينما لن نتعرض لها هنا لا سيما للتحليل النفسي السيميائي. وهناك عدة أسباب تبرر هذا الخيار.

الأول مسألة اختصاص: فلما كنت ألسنياً بحكم دراستي التخصصية، فمن الطبيعي أن أتحدث عما أعرفه بصورة أقل سوءاً.

والثاني ذو طابع تربوي: إنه يتعلق باهتمامي، في هذا الكتاب ذي للغاية التدرسية، بالترابط ودقة التصور؛ فإذا أخذنا في حسابنا المقاربة القائمة على التحليل النفسي السيميائي فقد يقودنا ذلك إلى عرض مجموعة تصورية كبيرة التعقيد؛ ومختلف جذرياً عن المقاربة التي تعتمد الألسنية السيميائية.

أما السبب الثالث فهو سبب تاريخي: فسيمائية السينما بدأت فعلاً بالألسنية السيميائية. ويمكن أن نعتبر مقالة كريستيان ميتز "السينما هل هي لغة أم خطاب؟". [مجلة التواصل للعدد ٤، أبحاث سيميائية، ١٩٦٤ ص ص ٥٢ - ٩] المقالة المؤسسة لهذا التيار إذ أن المقاربة الألسنية السيميائية لم تظهر إلا بعد ذلك بكثير أي في تاريخ يلتقي بنشر عدد آخر من مجلة التواصل هو العدد ٢٣، بعنوان "التحليل النفسي والسينما" (١٩٧٥) (صحيح أن بعض المقالات التي تستوحي للتحليل للنفسى ظهرت قبل هذا العدد غير أن هذا العدد هو الذي أطلق الألسنية السيميائية حقاً في مجال السينما).

وأخيراً، وهذا هو السبب الرابع والرئيسي، أن المقاربة الألسنية السيميائية تشكل مقاربة مفضلة، من جهة، لأن اللغة هي منظومة الإشارات المعروفة أكثر من سواها من المنظومات؛ كما أن اللغة من جهة أخرى، "وهي الأكثر تعقيداً والأكثر انتشاراً بين منظومات التعبير، كما أنها أكثرها تميزاً." وفي هذه الأحوال "تستطيع الألسنية أن تصبح المدافع العام عن كل

سيمائية بالرغم من أن اللغة ليست سوى منظومة خاصة... إف. دي سوسور "مبحث في الألسنية العامة" ص ١٠١].

ليس هناك، على حد علمنا، أي مؤلف تعليمي مكرس مباشرة للألسنية السيميائية في السينما، أما البضعة فصول أو أقسام تربوية التي تتناول هذه المسائل فهي، في أكثر الأحيان مأخوذة من مشاريع إجمالية ذات مرام مختلفة كل الاختلاف.

وهذا الكتاب لا يريد على كل حال أن يكون نظرة شاملة للألسنية السيميائية في السينما ولا تاريخاً لها. وبالرغم من أنه يستند على أوسع إعلام ممكن، فليس هدفه أن يستعرض كامل الأعمال التي تمت في الألسنية السيميائية للسينما استعراضاً تاريخياً وموضوعياً. وإذا أدى الأمر بالقارئ إلى أخذ علم بالأبحاث الرئيسية التي توسعت في هذا المجال منذ العشرين عاماً تقريباً، فذلك من خلال تحليل نقدي لا يتردد في طرح طروح جذرية في الموضوع، ولذلك، إذا كان القارئ مدعواً إلى مسيرة ما فهي ليست مسيرة في الزمن بل مسيرة تصوّرية. وهكذا سنكتشف مع توالي الصفحات أن ثمة حركة واحدة تكمن وراء المؤلف بمجموعه وأن الهدف الأكبر أمام هذا الكتاب هو أن يبين من خلال تفحص بعض المسائل المحددة والمحدودة كيف تعمل الأبحاث الألسنية السيميائية...

فجميع المشاكل المعالجة ذات صلة بالطريقة التي ينتج بها للفلم معنى. كما أنه ينبغي تحديد المستوى الذي تجري فيه هذه الدراسة. إنها لا تتعلق بتفهم "الرسائل" التي ينقلها الفلم (أي مضمون القصص المروية والموضوعات المبحوثة وما فيها من نظرات إلى العالم) ولا بتفهم القيمة الجمالية للأعمال.

إن هذا الكتاب يدرس بعض الآليات العامة الكبرى في إنتاج الفلم للمعنى: كيف يسجل الفلم النفي أو التعددية أو الزمنية ؟ كيف ينساق المشاهد إلى التعرف على أغراض الفلم من خلال الصورة الفلمية؟ ومن أين تأتي الدلالات التي تحملها هذه الأغراض؟ كيف يربط المشاهد بين مختلف صور الفلم كما يربط بين مختلف العناصر التي تكوّن هذه الصور...؟ كيف يفهم المشاهد أن صوتاً ما له (أو ليس له) مصدره في عالم الفلم...؟ كيف تتكوّن المصادر الصوتية في الأفلام...؟

وبالرغم من أن المسائل التي تتعلق بنظرية الإيضاح (بكل ما يتعلق بالطريقة التي يستجوب بها الفلم مشاهدته ويوضّعه) لا تعالج في هذا المجلد، رغم أنها تعود حقاً إلى الألفية السيميائية... فهذه المسائل تبدو لنا غنية ومعقدة في حد ذاتها، بالقدر الكافي الذي يجعلها تستحق مؤلفاً خاصاً.

وليكّم على سبيل الإشارة بعض المؤلفات التي تتعلق بهذه الإشكالية (مجلة التواصلات العدد ٣٨ "الإيضاح والسينما". - seuil عام ١٩٨٣ (عدد صدر بتوجيه ج. ب سيمون وم. فيرنيه) ج. بيتيني تامبو ديلسانسو - (أي زمن المعنى) "لأوجيكا تامبورلي دي تستي أو ديوفيزيقي" بقلم بومبياني (١٩٧٩) "لاكونفرسا سيوني أوديوفيزيكا" - (المحادثة السمعية البصرية - قضايا أسلوب لإيضاح في السينما والتلفزيون) بقلم بومبياني، ١٩٨٤، ف. كاسيني (دانترولو سكارو) - الفلم ومشاهدته بعد بومبياني - ١٩٨٦ (ومسوف تظهر الترجمة للفرنسية في منشورات ١٩٨٩ - P.U.L. - ش. منتر "الإيضاح اللاشخصي أو مناظر الفلم"، في مجلة "Vertigo" العدد ١-١) (السينما في المرأة) ١٩٨٧ - ص ص ١٣ - ٣٥

وبعد تقديم الافتراضات التي قامت عليها الألسنية السيميائية في السينما (الفصل الأول) وبعد فصل يحاول أن يجيب على هذا التساؤل السابق لكل دراسة الألسنية السيميائية للسينما (كيف نعرّف بالموضوع السينمائي...؟ (الفصل الثاني)؛ نجد القسم الأول من الكتاب يسعى إلى أن يبين ما يستطيع البعض من الأدوات النظرية المنبثقة من الألسنية مثل مفاهيم الصوتيات والكليومات وجذور الكلمات ومفهوم (المفصلة المزدوجة) (الفصل الثالث) و مزدوجة العلاقات التركيبية التعبيرية - العلاقات النماجية (الفصل الرابع) ومزدوجة الدلالة الأصلية - الدلالة الإضافية (الفصل الخامس). أما القسم الأوسط فيقترح، انطلاقاً من مفهوم الكود (الفصل السادس) نموذجاً بنوياً إجمالياً للخطاب السيميائي (الفصل السابع). وأخيراً يأتي القسم الثالث فيحلل ببعض التفصيل ثلاث مسائل هي: مسألة التشابه (الفصل الثامن) ومسألة المونتاج وبشكل أعم مسألة إنتاج "الكلام" (الفصل التاسع) وأخيراً بعض نواح من مسألة العلاقة بين الصور والأصوات (الفصل العاشر).

وما كان هذا المؤلف ليكتب لولا أعمال ش. منتر وصداقته. أنه مدين بالكثير للمناقشات الكثيرة مع الزملاء في U.F.R. عن السينما والسمعيات - البصريات في جامعة باريس (الدائرة الثالثة) وللاستماع إلى الطلاب وردود أفعالهم في D.E.U.G. وإلى جماعة الآداب والفن والتواصلات في الجامعة نفسها. ولأقل أن إجاز النص قد استفاد أخيراً من التصحيحات والآراء الثمينة الدقيقة التي أعطاهما أندريه والأصدقاء اللذين قرؤوه قراءة دقيقة وهومخطوطة. إن هذا المؤلف مهدي إلى بول - إيمانويل وغلورنس وكريستوف .

---

١ - vs اختصار يستعمل كثيراً في الألسنية والسيميائية وهو يعني versus أو معاكس لكذا أو بعكس كذا.

### السيمائية والإشارية *Semiotique vs Semiology*

لو أردنا أن نوضح بشيء من التفصيل مجموع التعريفات المقترحة لكل من هذين التعبيرين لاقتضى الأمر مجاداً صغيراً؛ أما إذا اقتصرنا على الاستعمال الحالي والفعلي فيمكن أن نكتفي بثلاث ملاحظات موجزة:

١- نجد في عدد كبير من النصوص المتوازية أن التعبيرين متعاضدان (بحيث يمكن استعمال الواحد عوضاً عن الآخر) فكلمة سيميولوجي *Semiotique* (أو السيميائية) أوروبية المنشأ وكلمة سيميوتيك *Semiotique* أميركية المنشأ.

٢- إن كلمة سيميوتيك تعيدنا إلى نمط بيرس (Pierce) وكلمة سيميولوجيا إلى خط سوسور (Saussure) فالاختلاف اللغوي يستلطن هنا اختلافاً بين الأبوين المؤسسين، بل أنه يستلطن بصورة أعمق اختلافاً بين أساليب نظرية ليست لها البنية مجموعة واحدة من المرجعيات؛ فهي النزعة البراغمية الأميركية عند بيرس والنزعة التركيبية (الفلسفية إذا صح التعبير - المرعّب) عند سوسور.

٣- ونقول أخيراً أن كلمة سيميوتيك تستعمل في أكثر الأحيان، في فرنسا، لتدل على نظرية المعنى التي اقترحها A-J-GREIMAS فإذا أخذنا كلمة سيميوتيك بهذا المفهوم تكون وكأنها لا ترمي إلى أي هدف خاص بل إنتاج المعنى بوجه عام؛ فهي إذاً تتعارض مع الألمانية ومع السيميولوجيا اللتين تهتمان كلاهما بأعراض نوعية.

فالألمانية تدرس اللغات الطبيعية، ونطلق تسمية "الطبيعية" على سائر اللغات كالفرنسية والإنكليزية والألمانية ولاتينية والصينية واليابانية... إلخ. وصفة "الطبيعية" هنا لا تقتضى الثقافية فمن الواضح أن اللغات الطبيعية هي ظاهرات ثقافية ولكنها تتلخص "الاصطناعية" كالخطابات الإعلامية التي يجري إنشاؤها كليا لتستجيب لمهمات نوعية فهي لغات اصطناعية.

وتدرس السيميولوجيا خطابات ليست لغات طبيعية كالرسم والموسيقى والتصوير الضوئي والإيمائية ولسينما... إلخ.

ونحن في هذا الكتاب نستعمل الكلمة وفقاً لضمون هذا المفهوم الأخير.



## الفصل الأول

### الألسنية السيميائية البنيوية

#### افتراضات نظرية مسبقة

(قليل من الألسنية يضلك وزيادة قليلة منها تنورك)

(ch. Metz) ش. متز: محاولات حول الدلالة

(المعنى) في السينما - المجلد الثاني

- كلنيسك - ١٩٧٢ - ص ١٩٧

تكونت الألسنية السيميائية تاريخياً في الخط المستقيم للقطيعة المعرفية التي أحدثتها الألسنية البنيوية بالنسبة لعلم قواعد اللغة التقليدي، فرمان هذه القطيعة هو ما يجدر فهمه منذ البداية.

وفي كتاب فرديناند دي سوسور "دراسة في الألسنية العامة" نجد على العموم، وفي وقت واحد، تسجيل القطيعة الألسنية عن القواعد اللغوية التقليدية وشهادة ميلاد الألسنية - السيميائية؛ وقد تم نشر هذا الكتاب عام ١٩١٦ (في لوزان - سويسرا) ولكنه تم نشره بعد وفاته بثلاثة أعوام وهو مؤسس على ملاحظات سجلها تلاميذه في نطق دروس أعطاها بين ١٩٠٦ و ١٩١١ (ابحث في الألسنية للعامة، منشورات نقدية ت. دي مورو - باريس - بايو - ١٩٨٨).

## ١- من علم قواعد اللغة التقليدي إلى الأسنسية البنوية

يعلم علم قواعد اللغة، التقليدي، أن هدفه هو التعريف بحسن استعمال اللغة:

فقواعد اللغة عندما تؤخذ بهذا المعنى تحدد حالة اللغة نعتبرها صحيحة بموجب قاعدة وضعها المنظرون أو تقبلها الاستعمال المؤلف. أي الكود الأسنسي المقبول اجتماعياً باعتباره القانون الصحيح" [آ. ريفو- "مدخل" للعدد ٥٧ من مجلة "الفرنسية في العالم" - حزيران ١٩٦٨. "قواعد اللغة الفرنسية المحكية"].

"ووفقاً لهذا التصور تبدو علوم القواعد التقليدية كبيان بالأخطاء الواجب تجنبها وليس لها في أكثر الأحيان سوى قدرة قليلة على شرح عمل اللغة: (أنها) تعطي بوجه خاص معالجة مفصلة للاستثناءات، ولا تُبرز حالات انتظام الخطاب العميق إلا بواسطة إرشادات مبسطة (ومتفرقة) أو بواسطة بعض الأمثلة [...] فهي بهذا تتجه نحو إخفاء الطبيعة الخاصة بقدرة المتكلمين أكثر منها نحو كشفها إن. روي - مدخل إلى علم القواعد المحكية - بلون- ص ٦٣].

فالقاعدة الأسنسية التي تُطريها هذه القواعد اللغوية تماثل استعمال هذه اللغة الذي يمارسه الكتّاب أو بشكل ألق "خيرة المؤلفين" وكما كتب ديزوني في مقدمته لكتاب موريس غريفييس والذي عنوانه قواعد اللغة بالضبط *الاستعمال الحسن* (وهو من أشهر كتب قواعد اللغة للفرنسية)، كتب يقول:

إن حسن استعمال الفرنسية يظهر [...] بوصفه ذلك التلاوم الحاذق المكوّن من ألف كلمة وكلمة سرّ، والذي يسمح للكتاب الحقيقيين بأن يتعارفوا وبأن يتميّزوا". [١٩٦٤ - ص ٦].

إن الأمثلة التي تعطى لتوضيح القواعد أمثلة ذات دلالة تامة: فهي ليست من اللغة المكتوبة وحسب بل هي مأخوذة من اللغة المكتوبة الأدبية وليس من أية لغة أدبية كانت: إنها تنقيد كلها بمفهوم للإنشاء يتكوّن من "الوضوح" و "التوازن" و "الدقة" و "الشفافية".

إن علوم القواعد اللغوية للتقليدية تعمل كعلوم جمالية معيارية.

أما الألسنية "البنوية" فإنها، بعكس هذه المقاربة، تدعو إلى تحليل وصفي بياني وتوضيحي لجميع الإنتاجات الخطابية المشهورة لها. فلم يعد الأمر يتعلق بالوصاية على الاستعمال، حتى ولا بإعطاء أي حكم تقييمي كان حول الإنتاجات موضع النظر بل بمحاولة كشف وتفهم الآليات التي تضمن حسن عملها:

"إن الألسنية المعاصرة تتميز عن علم قواعد اللغة التقليدي بهذا بالذات أي بأنها تحاول الوصول إلى "بنية اللغة" بدلاً من أن تبقى عند حدود الاستعمال إيبّاتار - وجنوفرييه "الألسنية وتعليم الفرنسية" - لاروس - ص ٩٧].

والهدف بحسب صيغة ف. دي موسور هو وضع بعض الترتيب في هذا الركام المشوش من الأشياء المتناثرة دونما روابط بينها" والذي يشكل ما نسميه "الخطاب" [ص ٣] إن للفعل للتأسيصي الذي تفعله الألسنية البنوية إنما يكمن في عملية بناء.

وهذا البناء يقوم أولاً على "استبعادات". ويرى ف. دي سوسور أن هذه الاستبعادات تستهدف كل ما يتعلق (بالكلام) (أي طريقة كل فرد في استعمال الخطاب)؛ فالألسنية هي دراسة للسان (أي اللغة)، أو "الجانب الاجتماعي من الخطاب الخارج عن الشخص، الذي لا يستطيع لوحده أن يخلقه ولا أن يعكّله".

"قالغة المتميزة عن الكلام" موضوع يمكن دراسته على حدة" [ص ٣١].

وحتى لو كانت المقارنة بين اللغة والكلام قد شاعت في هذه الأيام فإن عملية بناء هدف الدرس بطريقة الاستبعاد، تظل أساسية بالنسبة لكل مقاربة ألسنية (وكذلك بالنسبة لكل علم) فجهد تحصيل المعرفة يظل عملية تُخضع الموضوع المدروس لوجهة نظر جزئية على مسؤولية القائل بها وهذا ما ندعوه تحديد محور الملاءمة".

مبدأ: "يقرر المرء أن لا يصف الوقائع المجمعة إلا من وجهة نظر واحدة، وبالتالي أن لا يحتفظ من مجموع هذه الوقائع المتناثرة إلا بالجوانب التي تهم وجهة النظر هذه، مع استبعاد كل جانب آخر (وهذه السمات تدعى سمات وثيقة الصلة بالموضوع)" - (ر. بارتس - "عناصر من السيميائية" - مجلة "التواصلات" العدد ٤ - ص ١٣٢).

حول مبدأ الملاءمة الوثيقة، (انظر آ. مارتينه "عناصر الألسنية العامة" أ. كولان - ١٩٦٣ - ص ص ٣٧-٣٨ - ج. برييتو: "الملاءمة والممارسة - محاولة سيميائية" منشورات مينوي - ١٩٧٥ - وخصوصاً الفصل الخامس بعنوان الملاءمة والممارسة ص.ص ١٤٣ - ١٦٥).

والمأثرة الثانية للألسنية البنيوية - وهذا ما يبرر تسميتها "البنائية" - هي أنها تضع النظام الذي يتيح شرح عمل مجموع الإنتاجات الألسنية:

إن أية لغة كانت تتكون من مجموعات كل ما فيها متماسك: أي منظومة الأصوات (أو الصوتيات) منظومة أشكال وكلمات (كليمات ودلالات الألفاظ) وإذا قلنا منظومة قلنا مجموعة متجانسة: فإذا كان الكل متماسكاً فكل لفظة يجب أن ترتبط بالأخرى" [إي. برونдал، حيث يستشهد به مرور عند ج. بيرو - الألسنية ص ١١٤].

وهذه المنظومة مستقلة بذاتها:

"اللغة منظومة لا تعرف إلا نظامها الخاص بها. وإن مقارنتها بلعبة الشطرنج تجعلنا نحس ذلك بصورة أفضل. هنا من السهل نسبياً أن نميز ما هو خارجي عما هو داخلي، فكون الشطرنج قد انتقل من بلاد الفرس إلى أوروبا شيء خارجي؛ أما الداخلي فهو بالعكس كل ما يتعلق بالنظام والقواعد. وإذا استبدلت القطع الخشبية بقطع من العاج فهذا تغيير لا يبالى به النظام؛ أما إذا أنقصنا عدد القطع أو زدناه فإن هذا التغيير يصل عميقاً إلى قواعد لغة" "اللعبة" (ف. دي سوسور - ص ٤٣).

وهكذا فالألسنية البنائية تستبعد كل تفسير عن طريق اللجوء إلى الوقائع الخارجة عن الألسنية وهذا ما نسميه مبدأ الملازمة.

وعلى هذه الخيارات للنظرية تقوم الألسنية - السيميائية في السينما.

## ١١ - الألسنية السيميائية في السينما

### مقاربة خطابية<sup>١</sup>

كما بالنسبة للألسنية البنوية، فإننا نعتبر أن أول عملية في الألسنية السيميائية هي تحديد غرضها.

#### أ- تحديد الغرض

إن مقاربة السينما بتعبير ألسنية - سيميائية يعني إهمالاً مقصوداً لجملة كاملة من القضايا التي لها في حد ذاتها أهمية كبيرة بالنسبة للتفهم الإجمالي لما يجري في الحقل السينمائي، ولكنها ليست ذات صلة وثيقة بالألسنية السيميائية: كالقضايا الاقتصادية (للسينما كصناعة) والقضايا الحقوقية (قانون السينما) والقضايا الإدارية (كيف تعمل الهيئات الكبرى التي تهتم بالسينما وما هي الأنظمة التي تدير شؤون المهنة؟) والقضايا الثقافية (تصميم الكاميرات والإضاءة والأفلام) والقضايا الاجتماعية عند الجمهور (ما هو تأثير السينما على القاصرين أو على الراشدين؟ من يذهب إلى السينما؟...) إلخ. فالألسنية السيميائية البنوية للسينما تقتصر غرضها على ما يشكله مجموع الأفلام.

---

١ - خطابية نسبة إلى خطاب بمعنى لغة خاصة بمجال معين كما سرنا على هذه اللفظة في هذا الكتاب ونقول الخطاب السينمائي مثلاً: أي الطريقة التي تعبر السينما بها عن أغراضها - المعرب.

هنا نتعرّف على التقسيم الثنائي الذي اقترحه منذ عهد قريب "جلبير كوهين سيايت" في كتابه "محاولات حول مبادئ فلمية للسينما" [P.U.F. 1946] إلى "وقائع سينمائية" و "وقائع فلمية". وليس على الأكاديمية السينمائية أن تعرّف إلا "وقائع فلمية".

وتخضع الوقائع الفلمية ذاتها لعدد كبير من المقاربات كالمقاربة الاجتماعية (الفلم كانعكاس أو نتائج للمجتمع)، والمقاربة التاريخية (تاريخ نوع معين ودراسة تطور عمل مؤلف ما، وتحليل أفلام مرحلة تاريخية ما) والمقاربة من وجهة التحليل النفسي (أي الفلم كتركيب استيهامي)، والمقاربة الجمالية (الفلم كعمل فني)... إلخ. إن الأكاديمية السينمائية للسينما لا تهتم إلا بالبعد الخطابى للوقائع الفلمية.

كما أن تهتم الأفلام كوقائع فلمية يستطيع هو أيضاً أن يجري بطريقتين: فإما أن تهتم بالأعمال بصفاتها هذه، بغية إبراز تفردا وإجمالها العاني، وهذا هو تحليل الأفلام النصّي، وإما أن نقف موقفاً نظرياً ونسعى إلى إبراز آليات إنتاج المعنى العاملة في كل فلم وهذا يعني تحليل الخطاب السينمائي.

وبين هاتين المقاربتين ما هو أكثر من فرق في المستوى: إنه فرق في طبيعة المقاربة. فحتى لو كان تحليل الخطاب السينمائي يطرح عدداً كبيراً من المشاكل، وحتى لو كان من الممكن أن يفسح مجالاً لمختلف الأشكال التفسيرية، فإن له مرمى مضموناً نسبياً حيث أننا نتوقع منه أن يصف ويوضح عمل هذا الخطاب وعمليات إنتاج المعنى التي يضعها موضع العمل ولكن الأمور تظل أقل وضوحاً بكثير مع التحليل النصّي، فحتى لو رفضنا الهذيان التفسيري (وإن كانت بعض التحليلات الجارية وفق هذه الطريقة

تحليلات أخذة) وحتى إذا لمكن تعبئة الأدوات المنبقة من الألسنية تعبئة  
حصيفة، فليست هناك مقاييس حقيقة لتقييم تحليل نصي ما. أما المعايير  
الوحيدة التي يمكن تصوّرها (ولكنها غير إلزامية) فهي معايير داخلية وجدانية  
أكثر منها معايير تقييم بكل معنى الكلمة كالانسجام (فلا يجوز أن يكون  
للتحليل متناقضاً مع مستلزماته الخاصة) والشمولية (بأخذ جميع عناصر  
النص ذات الدلالة بعين الاعتبار). حتى أن هذا المعيار الأخير هو نفسه  
معيار وهمي إلى حد كبير إذ لا يمكن أن نتوقع استيفاء كل ما في نص ما؛  
أما معيار "الشمولية" فيعني فقط أننا سنسعى جهداً أن نكون على أكمل ما  
يمكن في استكشاف العناصر التي تأتي على المحور المختار، وهكذا فالمسألة  
تعود إلى أفق أكثر منها إلى هدف.

والواقع أن المعيار الصحيح الوحيد لتقييم تحليل نصي هو إنتاجيته.  
فالتحليل النصي لفلم ما لا مبرر له إلا إذا كان، بالقياس إلى مجرد تفحص  
الفلم كمشاهد، يتيح إنتاج معارفٍ حقيقي؛ إما لأن هذا التفحص يجعلنا نكتشف  
دلالات جديدة (وعند ذلك يكون التحليل قراءة من نفس مستوى القراءة التي  
يقوم بها المشاهد ولكنها أغنى)؛ وإما لأنه يجعلنا نفهم فهماً أفضل بعض  
جوانب عمل الفلم: عند ذلك يكون التحليل "قراءة عليا" تحاول أن تفكك  
عمليات إنتاج المعنى والمؤثرات. إن هذين الهدفين ليسا حصريين طبعاً، بل  
يمكن القول أن أفضل التحليلات النصية هي التي تتوصل إلى الجمع بينهما.

وهكذا فالقضية الواجب طرحها في حالة تحليل الأفلام النصي، ليست  
قضية الصحة العلمية، بل بالأحرى قضية المقررة على الإقناع البليغ، وفائدته



من أجل فهم نص معين، وقدرتها على جعل الكلام عن نص معين قابلاً للمراقبة الذاتية (أو. إيكو: "السيمائية وفلسفة الخطاب" الصفحة ١١ - ١٩٨٩ P.U.F) فبين تحليل الخطاب السينمائي والتحليل النصي نجد كل الفسحة التي تفصل بين مقارنة علمية الهدف - نقول بوضوح ذات مرمى علمي لا مقارنة "علمية" إذ أن السيميائي يعلم أنه لن يبلغ أبداً ذات الصرامة العلمية التي يبلغها منظر العلوم "الصلبة"، وأن السيميائية لن تصبح أبداً "علماً" بكل معنى الكلمة وبين مقارنة ذات هدف تأويلي. ذلك أن كل تحليل نصي لا بد له من علاقة مع التأويل وهذا التأويل يمكن أن يكون، إذا شئنا، "المحرك" التخيلي والإبداعي للتحليل وقد يصبح التحليل الناجح هو التحليل الذي يتوصل إلى استخدام هذه الإمكانية التأويلية ولكن بإبقائها ضمن إطار قابل للتحقق قدر الإمكان" [ج. أومون - و - م. ماري تحليل الأفلام" - نانان ١٩٨٨ ص ١٢].

منذ حوالي خمسة عشر عاماً تكاثرت تحليلات الأفلام النصية تكاثراً فوق العادة بحيث لم يعد من الممكن لباحث واحد أن يفكر في إعادة مراقبتها وتقديمها مثلما حاولنا أن نفعل سنة ١٩٧٧: ر. أودن عرض في بحثه "عشرة أعوام من التحليلات النصية للأفلام" - فهرسة تحليلية للأفلام - مقدمه بقلم ش. متز: الأنسية والسيمائية العدد - ٣ - P.U.L. وعلى كل حال نجد في كتاب ج. أومون - و م. ماري تحليل الأفلام" (نانان - ١٩٨٨ - نظرة معرفية شاملة ممتازة لحالة هذا المجال. ومن أجل نظرة أسرع يمكن أيضاً الرجوع إلى مقالنا: "السيمائية والتحليل النصي للأفلام" في بيانكو - ونبرو العدد - ١١ - ١٩٨٨ - ص ص ٧ - ٣٠ - وإلى مقالنا "التحليل الفلمي

كثمرين تربوي" في Cinema - Action (العدد ٤٧ "نظريات السينما اليوم")  
منشورات Cerf - ١٩٨٨ ص ص ٥٥ - ٦٢.

#### ب- مقاربات للخطاب غير السنوية - سيميائية:

لم نعرف الأسنوية - السيميائية للسينما تعريفاً كافياً عندما قلنا أنها تسعى إلى تحليل الخطاب السينمائي، فقد فعلت ذلك كثير من الكتابات السابقة لظهور السيميائية وما تزال كتابات كثيرة تفعل ذلك بعد ظهورها دون أن تكون بهذا كتابات السنوية سيميائية.

فقبل السيميائية بزمان هناك العديد من النصوص المكرسة للسينما ومن أهمها على الأقل، أي من بين التي ليست مجرد نصوص تروي حكايت أو أحداثاً؛ بل تعود قليلاً إلى ما قبل موضوعها، نجد أنها تقع، بطريقة أو بأخرى، ضمن منظور تفكري حول الخطاب السينمائي.

ويمكن تصنيف هذه النصوص في أربع فئات:

١- كتابات مخرجين يتفكرون في ممارستهم الخاصة: ليف كوليشوف، دزيغا فرتوف، س. م. إشنشتين، ف. ي. بودوفكين، جان إشتاين، مارسيل بانيول، رينيه كلير،... إلخ...

٢- بعض المقالات النقدية: ولا شك أن أشهرها مقالات أندريه بازان المجموعة في "ما هي السينما؟" غير أن هناك أمثلة جيدة أخرى يمكن أن نجدها في "نفاخر السينما" وفي "فكر" (مقالات ماري كلير روبرس وليميه - وفي وقت أقرب في ليبيراسيون (مقالات سرج داني).

٣- مؤلفات نظرية صرف: تأليف رودولف أرنهلم، بيلا بالاش، سيغريد كراكوير، إيتيان سوريو، جيلبير كوهين-سيات، ألبير لافي، إدغار موران، جان ميتري،... إلخ...

٤- وأخيراً مؤلفات ذات مرمى تعليمي مثل مؤلفات فرانسوا شيفاسو أو مارسيل مارتان.

كل هذه النصوص تشترك في الدفاع عن مفهوم ما للسينما. ولا شك أن المواقف تختلف من مؤلف إلى آخر غير أننا نستمر ضمن مقاربة جمالية مع هدف معياري معلن إلى حد ما: هو الدفاع عن سياسة المؤلفين ("نفاثر السينما") (انظر المراجع في آخر الكتاب) والسينما للصامته (ر. كلير)، سينما الشفافية (آ.بازان)، سينما مسرحية (م.بانيول)، السينما كعين (د.فروتوف)... إلخ....

من أجل نظرة إجمالية حول هذه المقاربات سنقرأ "تظريات السينما"، العدد ٢٠- من مجلة "السينما - الحركة" التي يديرها ج.مانني. - ١٩٨٢ (لا سيما الجزءان الأولان)، ف.كاسيني، في مقاله

*Théorie del cinema dal dopoguerra a oggi*, Espresso Strumenti, 1978; T.Andrew Theories of Film , New York, Viloung Press , 1994; - D.Andrew, *The major Film Theories, An introduction*, New York, Oxdrd University Press, 1946; Un certain nombre de textes sout cites dans; *Aphologie du Cinema* de M. LAPIERRE, la nouvelle Edition 1946, dans l'Univers filmigue, ouvrage collectif dirigé par E.Sourian, Flammarion 1953 et dans l' *Art du cinéma* de P.LHERMINIER, éd. Seghers 1960.

وهناك مؤلفات جديدة أخرى تقدم نفسها كأبحاث في "علم قواعد السينما". وأشهرها **"القواعد السينمائية"** لروبير باتاي [A.Taffin Lefor - 1947] ومحاولة في القواعد السينمائية لأندريه برتوميو. (الطبعة الجديدة - ١٩٤٦). وهذه المؤلفات تتبنى ذات الافتراضات وذات الطريقة في التصور، التي نتبناها كتب قواعد اللغة التقليدية العائدة إلى اللغات الطبيعية:

"ما دام الأمر يتعلق بطريقة جديدة للخطاب فيجب أن نكون فيها تعاريف وقواعد ينبغي إيجادها وتنقيتها (...) وهكذا يصبح لدى السينمائيين العتيدين مرشد لدرس حسن المؤلفين الجديين" [ر.باتاي، "مخل"].

إن الرجوع إلى عمل الكاتب متواصل.

"يتوجب على السينمائي الذي يختار الكلمات بعد استبعاد متعمد أو غير متعمد لبعضها وبعد أن يضعها في ترتيب معين ثم يغير كلمة تغير عندئذ ترتيب الجملة فتؤدي عند ذلك إلى تغيير كلمة أخرى" [المرجع نفسه].

وانطلاقاً من مقدمة "بيير وجان" بقلم غي دو مو باسان يشرح أندريه بورتوميو المبدأ الأساسي للسيناريو.

إن الهدف المعلن لكتب القواعد هذه هو إتاحة اكتساب "أسلوب سينمائي جيد" "أسلوب منسجم" عن طريق معرفة القوانين الأساسية "للقواعد الثابتة" التي تتحكم في بناء للفلم وإليك بعضها:

قدرة جهاز التصوير على التحرك والتنقل ضرورة مطلقة في كل ما هو فعل درامي كثير الحركة، " لا يجوز الانتقال مباشرة من مجموعة إلى مقطع ضخم"،

عندما نحرك الكاميرا في اتجاه ما، من اليسار إلى اليمين، مثلاً يجب أن تتضمن الصورة الملتقطة هي أيضاً الحركة في الاتجاه ذاته. لا يجوز في مقطع متحرك، بنقل الكاميرا وتكويرها حول محورها، أن نقطع بواسطة سطح ثابت.

وهكذا فإن كتب القواعد السينمائية تعطينا جدول الأخطاء التي لا يجوز ارتكابها البتة والأغلاط النحوية التي يجب تجنبها والأخطاء الكبيرة التي تجدر مطارقتها إلا إذا كان المخرج يسعى إلى إحداث "تأثير أسلوبى" خاص، كالقفز من المجموعة إلى لقطة قريبة مضخمة يمكن أن يكون عملاً مقصوداً بلغت انتباه المشاهد بما هو غير متوقع وعن طريق الصدمة البصرية، غير أن الجوازات لا يجوز أن تكون إلا استثنائية.

إن الجمالية التي تحملها هذه القواعد في التصوير السينمائي مشابهة تماماً للجمالية التي نجدها لدى القواعد اللغوية التقليدية: أي الشفافية (وأفضل تقنية هي التي لا تُرى - بيرتومي) والواقعية للصورة أن تعطي إحساساً بالحقيقة - باتاي) وأخيراً أن تأتي للكلمات الرئيسة (إحكام، وضوح، توازن، وهذا عنوان لفصل مكرس لمزايا المخطط في كتاب باتاي).

ومن هنا يأتينا التعريف بقواعد التصوير السينمائي:

"القواعد السينمائية تدرس القواعد التي تحكم فن نقل الأفكار نقلاً صحيحاً عن طريق تنالتي صور متحركة، تشكل فيلماً" (باتاي ص ٤).

حول قواعد التصوير السينمائي وموضعها في مجال السينمائية انظر، ر. أودن "النموذج القواعدي والنموذج الأسنى ودرس الخطاب السينمائي" في دفاتر القرن العشرين، العدد التاسع - "السينما والأكب" - كلينكسبك ١٩٧٨.

### ١١ - الألسنية السيميائية للسينما

إن ما يميز الألسنية - السيميائية للسينما هو، أولاً القطيعة التي نقيمها مع هذه المقاربة المعيارية الجمالية السائدة.

غير أن هذه القطيعة لم تكن قاسية بالمقدار الذي قد يوحيه هذا التأكيد. فالواقع، مثلاً، أن السيميائية لم تحل مكان هذه المقاربات المعيارية، إذ أن هذه الأخيرة ما تزال تشكل القسم الأكبر من الكتابات حول السينما وأقصد كل النقد وكل تصريحات المخرجين الذين يسمعون إلى ترويج تصورهم للفن السابع، وعدد كبير من المؤلفات التي تدرس عمل هذا السينمائي أو ذاك الخ... علماً بأن هذا التعايش ليس فيه أي شيء غير طبيعي، فهذه الكتابات المعيارية لها وظيفتها الخاصة: إنها تسهم في تدوير الماكينة - سينما، وفي إثارة التباري بين المخرجين وعلى الأخص جر الجمهور نحو الأفلام، ونقول باختصار إنها تخلق الدينامية في الحقل السينمائي والتي هي نفسها تشكل جزءاً منه لا يتجزأ. فالألسنية السيميائية لا ترمي إلى الحل محل هذه المقاربات: إنها غيرها، إنها تقع في مجال آخر خارج الحقل السينمائي: إنها في مجال مادة علمية. ونقول من جهة أخرى إن العلاقة بين المقاربة الخطابية<sup>١</sup> ودراسة الخطاب السينمائي قد جرت متأخرة جداً وبعد العديد من سنوات التفاوت

---

١ - لقد درجنا في هذه الترجمة على ترجمة كلمة Langage (وهي اللغة الخاصة بمجال ما) بكلمة الخطاب (المعرب).

بالقياس إلى تطور الألمنية نفسها. ونقول أخيراً أن كل مقارنة للسينما تعود إلى الألمنية ليست بالضرورة مقارنة ألمنية - سيميائية.

وليكُم مثالان لتوضيح هذه النقطة الأخيرة

كان هناك أحياناً ميل إلى اعتبار أن نصوص الشكليانيين الروس تشكل أول محاولة لمقاربة السينما مقارنة ألمنية - سيميائية بقدر ما كان مؤلفوهم يلجؤون في تحليلاتهم إلى أدوات مستعارة من الألمنية؛ والحقيقة أن الطريقة التي يستخدم بها الشكليانيون الروس الألمنية ليتحدثوا عن السينما ما تزال معيارية بشكل تقيل: فمرماهم أكثر "شاعرية" (عنوان المقتطف الذي يضم مقالات الجماعة هو "بوينكاكينو" (أي السينما الشعرية - المعرب) والذي صدر في موسكو وليننغراد عام ١٩٢٧، أو هو "ألبى الأسلوب" (علماً أن أحد المقالات الرئيسية بقلم بوريس إيشنباو عنوانه "مضاي الأسلوبية للسينمائية") أكثر منه ألمنياً. إنه في الواقع نوع من الجمالية التي يحاول الشكليانيون الروس الدفاع عنها؛ فالمقاربة بين "ما هو فني وما ليس فناً" تظل مركزية في تحليلاتهم كما يظل الخلط بين اللغة والأسلوب مستمراً (مثلاً: "السينما لغتها أي أسلوبيتها"). وأخيراً كما نقول كريستين ريفوز في مثال حسن التوثيق في هذا الموضوع: تحت عنوان "نظرية السينما عند الشكليانيين للروس" (مجلة "ساسينا" العدد ٣-١٩٧٤) إن أفكار الشكليانيين الروس تسير في خط "الخطاب الإيديولوجي للنقد الفني" أكثر مما هي عمل سومتوري لاحق (أي على طريقة سوسور ولكن بعد سوسور) يشرح مفهوماً "ألمنياً عن اللغة".

ثمة القليل من نصوص الشكليانيين الروس المترجمة إلى الفرنسية؛ غير أن من الممكن مع ذلك ذكر العدد ٢٢٠-٢٢١ من "دفاتر السينما": روسيا

العشرينيات" أيار - حزيران ١٩٧٠ (مقالات يوري تيڤيانوف: "حول أسس السينما"، وبوريس ايشنباوم: "قضايا الأسلوبية السينمائية") ومقال بوريس ايشنباوم "الأدب والسينما" في "سامسينما" العدد ٤-أيار ١٩٧٤. في الألمانية "بوينيك دس فيلم" (أي شاعرية الأفلام-المغرب)، ميونخ ١٩٧٤. وفي الإنكليزية Eagle H للنشر والترجمة "نظرية الفلم الشكلياني الروسي. المنشورات السلافية لجامعة متشيغان" ١٩٨١ - وفي الإيطالية "الشكليانية الروسية في السينما" - غارزانتى ١٩٧١.

وهاكم مثلاً ثانياً تعطيه مقالات بيير باولو بازلونيني المجموعة في "التجربة الهرطوقية".

مقال الهرطقة التجريبية [الناشر أدو غارزانتى - ١٩٧٢] ترجمته إلى الفرنسية أنا روتشي بولبرغ مع مقدمة بقلم ماريا - أنطونيتا ماتشيونيتشي، تحت العنوان: "التجربة الهرطوقية - اللغة والسينما - بايو - باريس ١٩٧٦ (مراجعتنا تعيدنا إلى هذه الطبعة). وهناك طبعة أخرى عند رامسي بوتشي سينما (١٩٨٩) لا تضم سوى القسم الثاني من الكتاب، ولا شك أن ذلك بسبب القرار بعدم الاحتفاظ إلا بالمقالات المكرسة مباشرة للسينما؛ صحيح أن القسم الأول يركز في الأكثر على الأدب ولكن السينما ليست مستبعدة عنه؛ فلا بد لنا إذن من أن نأسف لهذا الحذف.

وحتى إذا كان السينمائي الإيطالي يشكو من ضعف الأعمال ذات النمط "الأدبي المتألق". حتى لو أكد أن "تدخل الألسنية والسينمائية (...)" وحده يمكن أن يضمن (....) للطابع العلمي لبحث ما عن السينما، وحتى لو لجأ في



تحليلاته إلى بعض أدوات الألسنية، فإن من الواضح أن كلامه ليس كلام السني؛ علماً بأنه هو نفسه يعترف بذلك في هذه المناسبة:

"أود على كل حال أن أرجو من الألسنيين أن لا يقرؤوا الصفحتين الصغيرتين التاليتين كما لو أنهما كانتا من كتابة واحد منهم؛ ولكن كصفحات كتبها كاتب، قوي في عالمه ويعمم بعض ملاحظاته التي تعلق على هوامش الكتب التي ألهمها مؤخراً بشغف ولهفة" (ص ص ١٩-٢٠).

أما آراء ب.ب. باسوليني حول الخطاب السينمائي (وحول الخطاب بوجه عام) فإنها تتسجل حقا في إطار مختلف كلياً، في بحث ذي طبيعة فلسفية ("إن البحث الألسني عن السينما لكل أهمية لدي، في حد ذاته، من تورطاته الفلسفية") وبنوع أخص في إنتاج جهادي من النمط الجمالي الإيديولوجي. إن عنوان الفصل الأول من للكتاب موضح تماماً من هذه الناحية وهو يعطي المفتاح الحقيقي لجميع الآراء الألسنية في كتابه:

"ملاحظات شاعرية من أجل ألسنية ماركسية"

وكدليل على صعوبة الانقطاع عن هذا التموضع المعياري السائد نجد أوائل كتابات ش. متز (Metz) (الكتابات المجموعة في محاولات حول مغزى السينما، المجلد الأول - ١٩٦٨) ما تزال تحمل آثار نوع من النزوع إلى المعيارية: وهكذا نرى السينمائيين الذين تاهوا في طريق "السينما - اللغة" - حتى وإن كانوا قد أعطوا روائع، قد وقعوا في مأزق فائقة (ص ٦٢) - والذين اشتغلوا وفقاً لطبيعة الخطاب السينمائي الحقيقي مثل ستروهم ومورنو واستحقوا المديح لأنهم بشرّوا "بالسينما الحديثة" حين كان التلاعب وحده يسود ثم يخلص ش. متز إلى الاستنتاج على الصعيد الإيديولوجي بأنه "شأن يتعلق

بالموهبة وللفردانيات [...] وهذا طبيعي فالمراحل إنما وجدت لكي لا تحرقها  
إلا أقلية" (ص ٦٣).

ولهذا يعود الاستحقاق إلى ش. منتر وحده لكونه فهم ضرورة مواجهة  
السينما بموقف الأسني صحيح أي موقف وصفي وتوضيحي:

"إن المبدأ الوحيد الملائم الذي يمكن أن يعرف حالياً بسميائية الفيلم، -  
عدا عن تطبيقه على الواقع الفلمي لا على الواقع السينمائي. - هو إرادة  
التعامل مع الأفلام كنصوص، كوحداث من الخطاب، والالتزام التالي، بالبحث  
عن مختلف المناهج (سواء كانت قوانين أم لا) التي تساعد على إعطاء شكل  
ومعنى لهذه النصوص والاندماج فيها." (ش منتر - اللغة والسينما - ص ١٤  
- للتأكيد من).

**منهج**، هذه هي الكلمة التي ستشد أعصاب كامل البحث الأسني  
السميائي في مرحلته البنائية.

ولننسى أن هذا التعبير يتخذ هنا معنى أدق وأكثر تقنية، من معناه  
الدارج معنى "التنظيم المطرد": فالمنهج كيان، يمكن وصفه بشكل مستقل،  
كشبكة ترابطية؛ أنه يفترض إعطاء الأولوية للروابط على العناصر؛  
فالعناصر لا تتعرف إلا بعضها بالقياس إلى بعضها الآخر؛ وليست لها أية  
حقيقة مستقلة عن علاقتها بالتنظيم الإجمالي.

ولدى التفكير حول هذا المفهوم، في الفصل المكرس لـ "النزعة  
البنائية في مجال الأسنية" من الكتاب الجماعي **ما هي البنيوية؟** (Seuil  
1968)، أحس أوسفاد دو كرو جيداً أن المنظر الذي ينظر للسينما ليس تماماً من

هذا الرأي، أي لا يقف في نفس موقف الألسني. فمسألة تواجد مناهج في اللغات الطبيعية ليست بالفعل مطروحة أمام الألسني: أي أن من البديهي أن في اللغات مناهج وقد أبانت القواعد اللغوية، التقليدية، ذلك من زمن طويل. غير أن هذا ليس بدهياً البتة بالنسبة للسينما:

"(فبالنسبة لمنظر السينما) تقوم البنيوية أولاً على تبيان كون نوع من النهج هو مشترك بين جميع الأفلام" (ص ١٧ - التوكيد منا).

فمفهوم النهج، بالنسبة للمنظر السينمائي، ليس خبرة مكتسبة بل هدفاً للبحث أنه فتح.

ومن هنا يصبح في الإمكان أن نصوغ برنامج التحليل الألسني - السيميائي البنيوي للخطاب السينمائي:

إن هدف البحث في الألسنية - السيميائية للسينما هو « بناء تصور » (١. مارتينه) للموضوع السينمائي، أي تصور بنيوي (منهجي) يقد البناء الداخلي لهذا الموضوع كما يقد طريقة عمله.



## الفصل الثاني

### محاولة تعريف

### الموضوع السينمائي

إن العقل لم يَقم بعد بهذا العمل في مجال "الأسننية الفلمية" مع أنه يظهر عادة كمنبه محرض وممتع جداً له؛ فهو لم "يجرّد" بعد "السينما" من مختلف "الأفلام". نحن نعرف الأفلام (كما نعرف الناس والقصائد)، ولكننا لا نعرف "السينما" (تماماً كما نجهل الإنسانية أو الشعر) وإلا...، فإذا كنا نعرف ولو قليلاً جداً ما هي السينما فنحن نعرفها كصناعة أو كسينما - ظاهرة لاجتماعية: كما إذا كنا نعرف "لغة" ما كأداة دون أن نعلم ما هي.

ب. ب. باسولينى. التجربة الهرطوقية

بليو، ص ١٩٨

هناك أولاً هذا الواقع البيهيمي: إن فهمنا كيف يُفهم الفلم يفترض مسبقاً أن نتمكن من عزل وتعريف غرض لغواتي نوعي، مختلف عن سائر

الأغراض اللغوانية التي تعمل في الساحة الاجتماعية: الغرض "سينما". وهذا التعريف يجب أن يأخذ في الحسبان مجموع الإنتاجات المعترف بها ثقافياً كإنتاجات سينمائية، ولا شيء سوى الإنتاجات السينمائية؛ ولكن جميع الإنتاجات السينمائية.

## ١ - تحليل كريستيان متز

في المجتمع منذ العام ١٨٩٥، متتاليات من الإشارات تسمى "أفلام" يعتبرها مستعملها الاجتماعي (بحكم جبلته الولادية) أنها ذات معنى، ويحمل لها في نفسه، في حالة حمس سيميائي (....) شيئاً يشبه تعريفاً : ذلك أن الشخص الاجتماعي لا يخلط بين فلم ومقطوعة موسيقية وقطعة مسرحية.

ومن هنا تأتي مهمة السيميائي الأولى (السيميائي الذي هو أيضاً وليد أي أنه هو أيضاً يذهب إلى السينما): وهي أن ينقل إلى حالة الوضوح هذا التعريف للفلم والذي لا يكون في العادة مصاعاً ومع هذا يفعل فعله في المجتمع بطريقة والعية حقاً. (ش متز، محاولات سيميائية - ١٩٧٧ - ص ١١١-١١٢).

ويعود ش. متز مرتين إلى هذه المسألة، في الفصل العاشر من كتاب "الخطاب والسينما"، وفي مقال من عام ١٩٧٣: "الدراسة السيميائية للخطاب السينمائي فيقول: على أية مسافة نقف نحن من إمكانية حقيقية لصياغة قواعدهما؟" (مجلة علم الجمال، كللمبيك، ١٩٧٣ ص ١٢٩-١٤٣)، كما تمت العودة إلى هذا المقال في محاولات سيميائية لعام ١٩٧٧ تحت العنوان الجديد التالي "السيميائية السمعية - البصرية والألمسية المنتجة (بمعنى المولدة)" ص ١٠٩-١٢٨.

ولكي يحل ش. متر هذه المشكلة، يلجأ إلى إجراء معروف جيداً لدى  
 الألسنيين: إجراء التواصل (الكلام). وقد أنجز علماء الصوتة هذا الإجراء  
 لاستبطان وتحديد الأصوات النوعية في لغة ما (أو الصوتيات). لنأخذ مثلاً  
 العنصر الصوتي "را". فعندما نجري تغييراً على الصوت الموضوع بعد "ر"،  
 نلاحظ أن بعض التعديلات لا تغير معنى الكلمة (مثلاً إذا لفظنا الألف (ا)  
 بصوت خفيض أو بصوت مرتفع (حاد)، بينما تؤدي تعديلات غيرها إلى  
 تغيير المعنى: فإذا وضعنا عوضاً عن آ (a) صوت أو /o/ (رو - ro أو rot)  
 أو الصوت /e/ (re أو ré) أو الصوت /u/ (rue - rü) إلخ. فعندما تحصل  
 مثل هذه التغييرات في المعنى فهذه إشارة إلى أننا عزلنا وحدات مميزة، مثلاً،  
 المقارنة بين /ra/ و /rū/ تساعد على بروز الوحدات - وهي هنا /a/ و /ū/.  
 وعند ذلك نقول أن هذه الوحدات تستبدل كلمة بأخرى.

إذا أخذنا أسلوب الاتصال في مبدئه فإنه يقوم إذن على:

-النظر إلى العناصر المطلوب تحليلها كمجموعات من وحدات أولية:

وهذه هي لحظة التقطيع

-إبراز هذه الوحدات بمقارنة بعضها ببعضها الآخر، مع ملاحظة  
 التعديلات التي تؤدي إلى تغيير في المعنى: وهذه هي لحظة الإبدال ونسمي  
 الوحدات التي نتيج تقريظ العناصر (الصوتية - المعرب) بعضها عن بعض  
 قسماً "توافقية" أو قسماً "تمييزية" أو قسماً "تصنيفية".

وعندما نصف إجراء التواصل (بهذه الطريقة، يكون له أهمية عامة  
 جداً). وهو يستعمل في الألسنية بالذات لتحليل عدد كبير جداً من العناصر  
 (المركبات) ذات الأبعاد للقابلية جداً للتغيير.

إن ش. متر يستعمل إجراء التواصل بين السينما وجملة كاملة من الخطابات الأخرى: كاللغات الطبيعية والمسرح وفن الرسم والتصوير الضوئي والاتصال بالراديو (اللاسلكي) والرسم والتخطيط والشريط المرسوم والجدليات إلخ هكذا يكشف عن القسمات الحواسية الوثيقة الصلة التي تتيح تمييز السينما عن هذه الخطابات الأخرى: فإذا غيرنا إحدى هذه القسمات غيرنا الخطاب. إن القسمات الوثيقة الصلة في السينما هي القسمات التي تمكن مبادلتها بالقسمات العائدة إلى الخطابات الأخرى: إنها التي تسبب تغييراً في الخطاب عندما تلغى أو عندما تستبدل بقسمات أخرى. فالمقارنة، مثلاً، بين السينما ولغة طبيعية كالفرنسية، تظهر بالنسبة للسينما /صفقتها الأيقونية/ (تصوير الوجوه)؛ كما أن المبادلة مع فن الرسم ومع الرسم (dessin) والتصوير الضوئي، وهذه خطابات تتضمن أيضاً سمة /الأيقونية/ (فهذه السمة لا تفرق إذن هذه اللغات عن السينما) لتظهر السمة /المتعددة/: وبينما فن الرسم أو الرسم أو التصوير الضوئي أعمال تبدأ بصنع صورة واحدة فإن كل فلم مؤلف من عدة صور؛ وبالمقابل نجد الصورة السينمائية تشاطر سمة /التعدد/ مع الشريط المرسوم، والرواية المصورة ومونتاج الشفافات<sup>١</sup> فينبغي اللجوء إذن إلى مهمات أخرى للتمييز بين هذه الخطابات، مثلاً، إلى السمات: مثلاً الصورة /المحركة/ بعكس الصورة /الثابتة/، إلخ. إن

---

١- الشفافة صورة مرسومة على زجاج شفاف أو فلم بجلى للعين بنور مشع من خلفه -  
المعرب عن القاموس



من شأن هذه الطريقة إذا سارت حتى نهايتها أن تؤدي إلى نماذجية<sup>١</sup> للخطابات، نماذجية ذات طبيعة تجزئية للمعاني<sup>٢</sup> (componentielle) أي تصنيفية مؤسسة على البحث عن وحدات وعلى التمييز بينها، وهذه "النماذجية" (Typologie) تستعيد في آخر المطاف (أي بعد أن يتم استكشاف جميع إمكانيات المقارنة الضدية)، ظهور كل خطاب - وكل وحدة تمر بصورة عادية بالنسبة لكل خطاب أي كل نقطة انطلاق مقبولة اجتماعياً - تركيب نهائي (= نقطة الوصول) لعدد من اللسمات النوعية من حواسية تكتسب للصفة الاجتماعية<sup>٣</sup> (ش متر ١٩٧٧ ص ١١٥). وإذا جرى هذا التحليل بشكل جيد فإن هذه اللسمات ستحدد المادة التعبير في الخطاب موضع البحث.

١- أما مفهوم "مادة التعبير" فمستعار من الألسني الدانمركي لويس هيلمسليف وهو يعني البنية المادية (الجسمانية والحواسية) لحاملة المعاني، ومادة التعبير لا تختلط لا مع "الحاملة" ولا مع "المعانية": بل إن المادة شكل يعطى للحاملة، و"العانية" شكل يعطى لمادة التعبير: مثلاً، إن الحاملة "صون" (Son) (صوت) يمكن أن تتحلّى كمادة صوتية (مادة الكلام) أو كمادة موسيقية تتعلق بالآلة (الموسيقية) أو كمادة موسيقية إلكترونية، إلخ وهي مواد سنلد، هي ذاتها، مختلف العانيات: عانيات مختلف اللغات الطبيعية

---

١- نماذجية Typologie - (علم النماذج ودراستها) - فضلنا هذه الكلمة على "نموذجية" التي وضعها القاموس منعاً لالتباسات ممكنة - المعرب.

٢- تجزئية المعاني componentielle دراسة تقوم على تجزئة المعاني إلى معاني أصغر هي التي تتركب المعنى الكبير المدروس - المعرب.

(أصوات الكلام) أو عانبات الموسيقى النغمية tonale أو عانبات الموسيقى  
الاثنتي عشرية (dodecaphonique) إلخ.

والسينما كما نعرفها اليوم تستدعي حاملتين للتعبير هما الصوت  
والصورة: ولكننا، من أجل التبسيط، سنقتصر في التحليل على السمات  
الملازمة لمادة التعبير عن الحاملة الصوتية (أي حاملة الصورة). أما السمات  
المكتشفة فهي التالية:

-/الأيقونية/ (Iconicité)

-/النضاعف الميكانيكي/ (duplication mécanique)

-/النكثرية/ (Multiplicité)

-/الحركة/ (Mobilité)

وقبل أن ننقل إلى تبيين التعريف ذاته نقول بعض الكلمات تعليقاً على  
هذه السمات.

-/الأيقونية/ (Iconicité)

نستعمل كلمة /أيقونية/ لتعني كل دلالة قائمة على علاقة تشبيهية بين  
العاني والمعنى: فالإشارة الأيقونية (أي إشارة تنبعث من رؤية الأيقونة -  
المعرب) هي إشارة تشابهية. والمقصود طبعاً هو نوع من /الأيقونية  
البصرية/. ونرى أن التدقيق ليس بدون أهمية إذ أن العلاقة الأيقونية يمكن أن  
تتواجد بين عناصر تتعلق بمجال الصوت؛ ففي اللغات الطبيعية، مثلاً،  
"الحاكيات الصوتية" (onomatopées) تعمل على نفس طريقة /الأيقونية

---

١- الحاكية الصوتية: كلمة يحكي (يشبه) صوتها صوت الشيء الذي تصفه - القاموس.

الصوتية/. وفي بعض الحالات تستطيع الموسيقى ذاتها أن تتحول إلى الأيقونية مثل القصيدة المنغونية ببير والنذب لبروكوفيف فهي مؤسسة، في قسم منها، على هذا النوع من البناء الموسيقي.

وتأتي /الأيقونية البصرية/ في السينما كما في جملة من الخطابات الأخرى مثل تصوير الوجوه، ورسم المهندس المعماري، والرسم الصناعي والتصوير الضوئي الوجوهي والشريط المرسوم، إلخ... وهناك درجات من الأيقونية فالرسم البياني فيه أيقونية تون التي في التصوير الضوئي وكذلك الصورة الضوئية فيها درجة من الأيقونية أقل مما في مقطع سينمائي يحفظ الحركة، إلخ..

#### -/التضاعف الميكانيكي/ (Duplication mécanique):

تقوم السينما على التصوير الضوئي الذي هو وسيلة لنسخ الواقع نسخاً ميكانيكياً. فهي تختلف على هذا المستوى عن جميع نماذج إنتاج الصور /باليد/: كالرسامة وفن الرسم والجداريات، إلخ.. ويمكن هنا أن نلفت الانتباه إلى أن التصوير الضوئي ليس ميكانيكياً بقدر ما هو ضوئي - كيميائي، ولكن ما يهمنا هنا هو كون الأمر يتعلق بصورة تحثها آلة بخلاف صورة تتم باليد.

#### -/التكثيرية (التكررية) /<sup>١</sup> (Multiplicite)

يتألف الفلم دائماً من العديد من الصور ونقول من عدة فوتوغرامات<sup>٢</sup>؛ أما عدد الفوتوغرامات الضروري لصنع ثائية من الفلم فقد تغير خلال مجرى

١- نقرح كلمة التكررية هنا لأن التحد هنا بمعنى صورة متلاحقة أي أنها تتكرر-المعرب.

٢- فوتوغرام كل صورة من الفلم وأقرب ما نقترحه لها كلمة "صورة جزئية" -المعرب.

تاريخ السينما: ففي البداية كان العدد تابعاً للسرعة التي كان المشغل والعارض يدوران بها المدوّرة، ثم استقر على ١٦ صورة في الثانية قبل أن ينتقل إلى ٢٤ صورة في الثانية مع "المتكلم" الذي كان يتطلب سرعة أكبر لكي يحصل على نوعية صوتية صحيحة؛ أما في التلفزيون فقد استقر العدد على ٢٥ صورة في الثانية ليتناسب مع التيار الكهربائي ذي الخمسين (٥٠) ذنبية.

#### -/الحركة/ (mobilité)

عندما نفكر في أمور السينما فإن حركية الفلم هي التي تأتي حالاً إلى الذهن: أي تصوير الحركة؛ غير أن هناك أيضاً حركية سحب الفلم: دوران الكاميرا على محورها (والتحوار أفقي أو عمودي) ننقل للكاميرا في المكان (travelling)، حركة زوم (zoom)؛ و "الزوم" عسمية شينية ذات بؤرية قصيرة (زاوي كبير) وبالعكس. فتصوير الحركة هنا يكون بصرياً صرفاً. وهذه الطرق المختلفة يمكن تسميقها لتعطي حركات معقدة.

وإذا كان هذا المجموع من السمات يتلاءم مع عدد كبير جداً من الانتاجات المعترف بها حالياً كإنتاجات سينمائية، فإنه لا يبين جميع الانتاجات المعتمدة حالياً سينمائية، إن مفهوم السينما كما تشتغل في جونا الاجتماعي، يغطي، بالفعل، إنتاجات لا تتوفر فيها هذه أو تلك من السمات الملائمة المذكورة. وليس هناك سوى سمة /كثرة الصور وتكررها/ سمة لا يمكن الشك فيها، أما جميع السمات الأخرى فيمكن أن ندع مجالاً لأمثلة مضادة.

ونمة أفلام (أو مقاطع من أفلام) لا تستفيد من الأيقونية البصرية.

ونجد طبعاً في مثل هذه الحالة جميع الأفلام التجريدية من السينما التجريبية، سواء تعلق الأمر بأفلام مخرجة انطلاقاً من صور مصممة منذ المنشأ كصور مجردة أو بأفلام مخرجة بواسطة صور تصويرية. فعندما نكون كل صورة جزئية مختلفة جذرياً عن التي تليها والتي تسبقها (مثلاً عندما تأتي صورة وجه بعد صورة جبل وقبل صورة بحر) نجد أن مجرى الفيلم يحدث نوعاً من "المسلق البصري"، أو دقيقاً من البقع الملونة، المرتعشة، الخافقة لا يعود فيها شيء تصويري كما يقول د. نوغيز. إن فلم صورة بصورة الذي أخرجه روبير برير عام ١٩٥٤ كان أول فلم في تاريخ السينما وكانت صورته الجزئية الـ ٢٤٠ مختلفة كلياً بعضها عن بعض وبسبب التأثير الذي تحدثه هذه الأفلام فقد أطلقت عليها تسمية "سينما للتعميز"، ويتحدث د. شاتو عن "سينما الصورة الجزئية" لأن الصورة الجزئية هي وحدة العمل هنا [سينما جديدة، سيميائية جديدة - المجموعة ١٨/١٠ من U.G.E. - ١٩٧٩ - ص ص ٢٤-٢٥].

حول هذا النوع من السينما، انظر د. نوغيز، تقرّظ السينما التجريبية، مركز جورج بومبيو - ١٩٧٩ - و"ثلاثون عاماً من السينما التجريبية في فرنسا" (١٩٥٠ - ١٩٨٠)، ARCCF - ١٩٧٩ - و (نهضة السينما، السينما "السرّية" الأميركية) كلنسيك ١٩٨٥.

وثمة حالة هامة من لحظات فلمية لا تلجأ إلى /الأيقونية البصرية/ وتتكون لدينا عن طريق استعمال جزئيات فلمية سوداء غير معلّنة من وجهة النظر التصويرية، وتذكر تواريخ السينما على هذا النحو إخراجاً قام به ولتر بوتمان، هو فلم "ووشنلاند" - ١٩٣٠، مؤلف من فلم أسود يرافقه مونتاج صوتي يستذكر عطلة نهاية الأسبوع. فالأسود الحاضر في مثل هذا

الإنتاج له وضع مختلف تماماً عن الصور الليلية، أي صور سوداء تؤخذ أثناء ظلام أو تعتم ناشئ عن إطفاء للنور بواسطة مفتاح كهربائي أو عن عطل في الكهرباء أو سواد نتيجة مرور شخص أمام الكاميرا، إلخ.. هذه السوادات تمثل شيئاً ما يعود إلى عالم القصة المروية؛ إنها تحمل إذن سمة /الأيقونية البصرية/؛ وبالعكس فاسود "ووشنلاند" اسود "تجريدي": إنه لا يمثل شيئاً؛ ففي مثل هذا الإخراج، تكون سمة /"الأيقونية" البصرية/ غائبة إذن. وثمة سلسلة كاملة من الأفلام للتجريبية تم إخراجها "بصورة حصرية" انطلاقاً من جملة من الصور الجزئية بالأسود والأبيض وما نزال نستشهد بـ د. د. نوغر إذ يقول إن تمييز ج. كونراد (١٩٦٦) قد يكون النموذج البدئي لهذا النوع من الإنتاج. وربما يقال لنا أن هذه الأمثلة ليست لها إلا أهمية قليلة إذ أنها حالات قصوى استثنائية جداً ليست لها أية قيمة برهانية. ولكن ليس من الصعب أن نبرهن أن المسألة ليست مسألة حالات استثنائية بقدر ما يمكن أن ننظر ذلك. والواقع أن وجود مقاطع سوداء (أو بيضاء) غير معللة تصويرياً هو شيء تافه جداً في السينما، وعلى أي حال إذا نظرنا إلى مقاطع من فلم لا إلى فلم كامل (فالأمر الذي يوجد الحالة القصوى، في الأمثلة المذكورة، هو استعمالها في نطاق أفلام بكاملها). وقليلة، فعلاً، هي الأفلام التي ليس فيها على الأقل عملية مزج إلى الأسود؛ وننساءل، ما هو المزج إلى الأسود إذا لم يكن لحظة يعرضون لنا أثناءها مواداً بدون تعليق تصويري؟ إن الأمثلة تتكاثر حالما يبدأ المرء بإعارتها انتباهه: ونقول أن لحظات قصيرة من الأسود للفصل بين لقطتين، ومساحات عريضة من الأسود يجري عليها تطبيق بصوت خارجي أو صورة موسنة (Iris) أو ملترات ضوئية (Volets) من شتى الأنواع، إلخ.

كما نجد (وإن كان بصورة أقل) مزجاً إلى الأبيض غير معلل تصويرياً (مثلاً في الوصلات الخطرة، على رأي ر. فاديم).

وهناك أفلام (أو أجزاء من فلم) لا تستخدم /الحركية/.

وهكذا نجد الفلم المشهور من إخراج كريس ماركر، "الجسر" يتكون كله من سلسلة من الصور الضوئية (فوتوغرافي) الثابتة ما عدا مستوى واحد نشاهد فيه امرأة تفتح جفنها، ونستطيع أن ننكر من بين الأفلام المؤسسة على الطريقة نفسها؛ "لو كان عندي أربعة جمال" لنفس المخرج كريس ماركر (١٩٦٤) "تحية أيها الكوبيون" إنتاج أغنيس فاردا (١٩٦٣)، "تدوة كلاب" لراول رويز (١٩٧٧). وهذا ما يسميه د. شاتو "سينما الصورة الضوئية" ("سينما جديدة، سيميائية جديدة" ص ٢٤) كما أن أفلام المحفوظات (أرشيف) مخرجة في كثير من الأحيان من صور ضوئية أو من رسوم ثابتة (في مجلات أو جرائد)، وهذا النموذج من الصور كثير في الأفلام الوثائقية العلمية وفي السينما التعليمية. وكما نجد بشكل لفته أيضاً، في أكثرية العناوين الوسيطة في السينما الصامتة وكما في العديد من مقدمات الأفلام التي تكفي بأن تعرض علينا لنقرأ سلسلة من الرسوم الثابتة ليست لها أية علاقة بسمه /الحركية/.

وثمة أفلام (أو أجزاء أفلام) لا تستخدم عملية /التضاعف الميكانيكي/

(Duplication mécanique).

أن ش. متز ذاته يعطي كمثل عنها الأفلام للمخرجة برسوم متحركة؛ ويمكن أن نضيف إليها الأفلام المخرجة بدون كاميرا للمخرج الكندي نورمان ماك لارن: وقد اكتسب هذا الأخير شهرة بإخراج مجموعة كاملة بحك فلم أسود وتلوينه أو بالرسم والتميط مباشرة على الفلم الشفاف. وقد انتشر على إثره تيار حقيقي من السينما دون كاميرا.

في رأي ش. مثر أن للرسم المتحرك، بمقدار ما لا يحمل سمة /التضخيف الميكانيكي/ لا يشكل قسماً من السينما بحصر المعنى؛ وهذا الرفض لا يمكن التسليم به، حتى لو وافقنا على المعايير التعريفية المقترحة أعلاه. أفلا يجري تصوير رسوم الفلم التحريكى، صورة فسورة وبالتالي فهي مكررة /التضخيف الميكانيكي/ إذ أن الصور، في هذه الحالة، تقع مباشرة على الفلم (فهي لا تصور بواسطة كاميرا)؛ وعلى كل حال، حتى هنا أيضاً، لا يكون غياب الكاميرا حقيقياً إلا إذا اعتبرنا الرسوم الأصلية: فكل فلم، عندما يجري نسخه (علماً أن الصالات لا تتداول سوى النسخ) إنما يستعمل /التضخيف الميكانيكي/. وهكذا نرى جيداً ما دفع ش. مثر إلى استبعاد الرسوم المتحركة من تعريفه للسينما: إن سمة /التضخيف الميكانيكي/ تعمل، في تعريفه، بين الفلم والعالم، بعكس عمل التصوير /اليديوي/ للعالم عن طريق فن الرسم والرسامة (فعملية تصوير العالم ضوئياً هي المعنية)؛ ففي الرسوم المتحركة (بل وفي إنتاجات ماك لارن) تجري العلاقة مع العالم عن طريق الرسم (أي العمل اليديوي) و /التضخيف الميكانيكي/ أما (التصوير الضوئي) فلا يتدخل إلا في مرحلة ثانية، لينسخ هذه الرسوم لا للعالم (حتى لو كانت هذه الرسوم ذاتها تشكل، بطريقة ما، جزءاً من العالم، فدورها هو تمثيله). فمن المشروعية في نظر ش. مثر استبعاد الرسم المتحرك من السينما "لا أكثر" لأن /التضخيف الميكانيكي/ لا يتدخل فيه إلا على صعيد ثانٍ أي عندما يكون التصوير /اليديوي/ قد أُنجز عمله.

إن التعريف الذي اقترحه ش. مثر يبدو، بحسب هذا التحليل، تعريفاً حاصراً؛ إنه يلغي من السينما ألوهاً بكاملها من الإنتاج المعتبر عموماً إنتاجاً سينمائياً: كالرسم المتحرك كله وقسم لا يستهان به من السينما التجريبية (سينما الصورة الضوئية والسينما للتجريبية).



ليس بديهياً أن تكون هذه الاستعدادات غير قابلة للدفاع.

فليس ثمة من يستطيع، فعلاً، أن ينكر كون الرسم المتحرك قطاعاً نوعياً تماماً له دور إنتاجه الخاص ومخرجه المتخصصون (الذين لا يعملون أبداً تقريباً أي شيء آخر سوى السينما التحريكية) ومهرجاناته (مثلاً: مهرجان أنينسي)؛ وكونه يحتل في المخيلة الاجتماعية مكاناً خاصاً، مختلفاً عن مكان السينما التقليدية (فمن الصعب جداً اعتبارها شيئاً آخر سوى سينما للأطفال، بل وهناك جملة كاملة من الإنتاجات التي تتجه بصراحة إلى الراشدين) ثم ألا يعينها الناس بالضبط عندما يتحدثون عن الرسوم المتحركة وليس عن السينما؟

وهذا الكلام أصبح أيضاً بالنسبة للسينما التجريبية التي تختلف بناها الإنتاجية اختلافاً كبيراً عن كل ما تبقى من السينما، ولتي لها شبكاتها التوزيعية الخاصة (بعض القاعات المتخصصة، المتاحف: مثل المتحف الوطني للفن الحديث لدى مركز جورج بومبيدو) والذي يبدو كفسحة مغلقة، تهم جمهوراً محدداً تماماً بحيث يشكل نوعاً من "قبيلة" لها طقوسها وأساطيرها وأصنامها. علماً بأن فكرة تكوين سينما تجريبية كهذه نوعي قد اقترحتها عدد من المنظرين. وهكذا يلاحظ إريك كوبر في مقال جميل العنونة: "الفن السيئ" (مجلة Ca Cinema العدد ١٩ ص ٣٣):

"هذا التفكير السينمائي، ربما، بواسطة شيء من السينما، ولكنه ولا شك لم يعد يتموضع في الحقل السينمائي بالمعنى الصحيح، فلنوافق على أن التفكير (...) قد نجح إلى درجة أنه لم يعد من شأن السينما."

ويميل د. نوغيز نحو حل مشابه ويتساءل عما إذا لم يكن مناسباً أن نعيد إلى البحث "فكرة مجمع وحيد بذاتها"، "فكرة وجود سينما بذاتها" (نظرية السينما أو (نظريات السينما). سينمات الأحداث، كلنكسيك ١٩٨١ - ص ٤٣).

كما أننا إذا أعادنا قراءة الصفحات الأولى من "الخطاب والسينما"، نلاحظ أن تحديد السينما-كهف، كما اقترحه ش. متز مبرر بمعيار ذي طبيعة موسيولوجية:

"ليست السينما سوى مجموع الرسائل التي يسميها المجتمع سينما" [ص ١٨].

وعاد ش. متز في محاضراته عام ١٩٧٣ إلى هذه النقطة، عندما تحدث عن تعريف الفلم "الذي يعمل في المجتمع بشكل واقعي جداً" أي عن تعريف للسينما بأنها "الموضوع الاجتماعي" في كل عمومياته [محاولات سيميائية - ص ١١٤]، وأخيراً يؤكد متز في الحديث الذي أعطاه عام ١٩٧٤ إلى مجلة *Ca Cinema* على السياق الذي جرى فيه بحثه: السينما العظيمة الانتشار، السينما السائدة، "فالقصة بالانتشار ليست خارجية عن فن من الفنون، إنها تدخل في تعريفه" [المرجع ذاته ص ١٦٩].

هذه الملاحظات تنير بشكل رجعي أهمية القيود التي أتى بها تعريف متز؛ فالمسلمات الملازمة لمادة التعبير والتي أبرزها متز، هي السمات التي تغلب على إخراجات السينما السائدة، أي الإخراجات التي تعتبرها أكثرية المشاهدين إخراجات سينمائية، وهذا الأساس يضمن القيمة الوصفية للتعريف؛ أعني التعريف بما يسميه إيليزيو فيرون "المعيار الاجتماعي" [السيميائية الاجتماعية، المطبوعات الاجتماعية في فنسين - ١٩٨٧]، أي المعيار الذي

يحكم آراء الانتساب إلى السينما في المخيلة الاجتماعية. ولا شك أن هذا الشكل لتصور الأشياء يتمتع بقوة كبيرة: فالسينما لا وجود لها إلا لأن هناك مخرجين ومشاهدين لجعلها توجد؛ فمن الأكيد إذن أننا لا نستطيع أن نطرح مسألة تعريفها دون أن نأخذ في الحسبان هذه العلاقة بالمخيلة الاجتماعية.

ومع هذا فإن تعريف ش. متر، كما صاغه، يبدو لنا أن فيه عيبين على الأقل.

- العيب الأول: أنه بالتشديد على عزل الرسوم المتحركة والسينما التجريبية (أو عزل قسم من هذه السينما على الأقل) عن السينما بمفهومها العام، إنما يجعل من الصعب فهم بعض جوانب عمل هذين النوعين: فإذا اعتبرنا أن الرسم للمتحرك والسينما موضوعان مختلفان اختلافًا جذريًا، فسوف نجد صعوبة في تفسير: من أين يأتي إعجابنا أمام هذا النوع من الأفلام: ألا يكمن أحد مصادر (وليس المصدر الوحيد) سحر الرسم المتحرك في كونه بمكننا من رؤية شخصيات حية بما لا يقل عن حياة الأشخاص "الحقيقيين" في السينما الفوتوغرافية ولكن في رسوم؟ ففي التفاوت بين السينما الفوتوغرافية والسينما المرسومة تتكوّن لذة الرسم المتحرك - أليس على أساس إعلان هذا التفاوت كان قيام الجانب الأكبر من نجاح فلم مثل: من يريد جلد روجيه ريت<sup>١</sup> [ر . زيمكس - ١٩٨٨] الذي يخلط في عالم واحد شخصيات حقيقية وشخصيات مرسومة؟ إن الفصل بين السينما والرسم المتحرك يعني بدفعة واحدة حظر للتحدث عن أي تفاوت.

---

١- روجيه ريت أي روجيه الأرنب حيث أعطى الأرنب اسم شخص (روجيه) - المعرب  
السينما وإنتاج المعنى - ٤٩ -

ويبدو لنا هذا أوضح بالنسبة للسينما التجريبية التي نتعرف تعريفاً صريحاً جداً بمقارنتها مع السينما السائدة، والشيء الأساسي في السمات التي استخلصها دومينيك دونيز للقيام بهذا التمييز (في، *تقريب السينما التجريبية*)، وإنما صاغه بعبارات تنفي المميزات الرئيسية الواردة في تعريف السينما السائدة: مثل عدم الاهتمام بالمعايير المتفق عليها بشأن حسن الاتصال، والإساءة للعمل التعريفي، وتشويش ما هو ظاهر للعيان، والاستهزاء بالحس، وتخريب حسن تناسق المرد، إلخ... فالتمتع المرتبط بهذه القطيعة هو ولا شك أحد المبررات الكبرى لدى هواة السينما التجريبية، إلا أن من البديهي أن هذه القطيعة لا معنى لها إلا إذا توضع ضمن مجال سينمائي واحد.

- العيب الثاني: هو أن تعريف ش. متر لا يكتفي بأن يستبعد من السينما كلا من الرسم المتحرك والسينما التجريدية وسينما الصورة الجزئية (فوتوغرام)، بل يستبعد أيضاً من السينما مقاطع صغيرة ومقاطع بل وأجزاء واسعة أحياناً من أفلام تظهر في إنتاجات السينما الأكثر تقليدية: كالعناوين الوسيطة (interittres)، وكروتونات المقدمات والمزج إلى الأسود والصور الضوئية الثابتة، إلخ. ولكن، كيف نظن أن المشاهد لا يعتبر هذه اللحظات من الفلم كجزء لا يتجزأ من السينما. كيف نستبعد من السينما، مثلاً وجهاً كالوجه الممزوج إلى الأسود [علماً بأن ش. متر نفسه يعتبره أحد الوجوه الأكثر ما تكون نوعية في الخطاب السينمائي. - انظر: *محاولات حول مغزى السينما* الجزء الثاني، ص ٣٤-٣٥؟ وكذلك أيضاً عندما يحضر المشاهد عرض

فلم مثل *السيدة العجوز غير اللاحقة* لرينه آلبو، إنه ليبدو من المنافي للحقيقة أن نفكر بأنه سيلقي ببداية الفلم خارج السينما بحجة أن هذه البداية مخرجة بشكل صور ضوئية ثابتة، ذلك أن المشاهد يحكم إجمالاً على الفلم كشيء من السينما. وهكذا نرى أن تعريف ش. متز يناقض مبادئه بالذات إذ أنه يستبعد من السينما لحظات فلمية يعتبرها أكثر المشاهدين لحظات سينمائية تماماً.

إن جميع هذه الأفكار نقودنا إلى محاولة إعادة النظر في تعريف موضوع السينما في اتجاه توسيعي آملين أن يتيح ذلك رفع الصعوبات التي التقيناها.

## II - محاولة لتعريف موسّع للموضوع السينمائي

لنبدأ بوضع الجدول الجديد للسمات الملائمة التي يمكن أن تحدد الغرض السينمائي بالنظر إليه في كل لتماعه:

-/صور "واقعية"، تصويرية أو غير تصويرية/

-/متعددة/

-/ذات حامل مزمّن/

-/مُسَطَّحة/ "للعرض"

-/بطريقة متقطعة/

وكما كانت الحال لدى التعريف السابق، فإن بعض هذه السمات يتطلب تعليلاً.

### -/صور "واقعية" تصويرية أو غير تصويرية/

نقول هنا صور "واقعية" لنميزها عن الصور المسماة "ذهنية"؛ أما التدقيق بقولنا /صورة تصويرية أو غير تصويرية/ فهو يتيح لنا أن نعود ونُدخل في السينما لا كل تيار الانتاجات التجريدية وحسب، بل وكل تلك اللحظات "الفلمية" "التجريدية" التي تتدخل في الأفلام الأكثر تقليدية (مقاطع سوداء، جنيجات، المزج إلى الأسود، المزج إلى الأبيض، إلخ.)، والتي كان من المفارق حقاً استبعادها من السينما. ولنلاحظ إلغاء سمة / التضعيف للميكانيكي/، وهكذا يصبح الرسم المتحرك والأفلام المخرجة بدون كاميرا جزءاً لا جدال حوله من الغرض السينمائي.

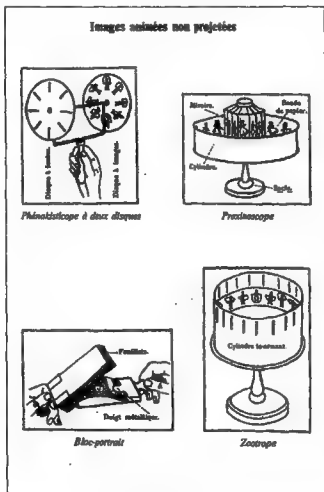
### -/صور ذات / حامل مزمّن /

هذه السمة تنزل مكان سمة / الحركية /. وتنتج بالتالي دمج كل "سينما التصوير الضوئي" (فوتوغرافي) في السينما؛ وكذلك جميع لحظات الصور الثابتة الكثيرة، كما رأينا، في مختلف نماذج الأفلام وحتى في السينما الأكثر تقليدية. كما أن هذه السمة تضمن التمييز بين السينما والخطابات ذات الصور الكثيرة /المتضاعفة/ وذات الحامل غير المزمّن كالشريط المرسوم، والرواية المصورة ضوئياً أو بعض الألواح الثلاثية الدينية (وهذا لا يعني، طبعاً، أن قراءة هذه المنتاليات من الصور ليست هي ذاتها مزمّنة، ولكن حركة القراءة هي التي تدخل التزامين دون أن تكون مادة التعبير بذاتها مزمّنة).

### -/صور/ للعرض/ (أي يمكن إسقاطها على شاشة - المعرب)

هناك أجهزة تستعمل / صوراً متعددة ذات حامل مزمّن / ولكنها / كثيفة/ (أو كمداة أو غير شفافة - المعرب) أي أنها مصنوعة للنظر إليها

مباشرة دون عرض "إسقاطي"¹ وهذا هو حال منظرَة الأزوال (phénakisticope) التي اخترعها الفيزيائي البلجيكي بلاتو (Plateau): وهي عبارة عن صحن مقوّب فيه عدة قوّب وقصن آخر يحمل متتالية من الرسوم التي تمثل المراحل المتتالية من حركة ما (والصور بعدد الفتحات) ومركّبة على جذع أفقي.



صور متحركة

١- العرض "الإسقاطي" نقصد به العرض أمام نوكرة ينفذ نورها عبر الصورة ليسقطها على شاشة (المعرب).

فإذا نظر المرء إلى الصحن الذي يحمل الرسوم، من خلال إحدى الفتحات شعر بالحركة. أما " زووتروب" (Zootrope) هوربر فيعمل على مبدأ مماثل غير أن الصور في هذا الجهاز مطبوعة على أشرطة من الورق توضع في فعر اسطوانة عريضة مركبة على محور؛ والنصف الأعلى من الأسطوانة فيه شقوق ينظر المرء من خلالها إلى الصور. ويمكننا أيضاً أن نذكر "الفليبوكس" (flip-books) وهي دفاتر وضعيات متتالية، مرسومة أو مصورة ضوئياً، تعطيك الوهم بالحركة عند تقلب صفحاتها بسرعة؛ أو مكثات مرور البطاقات المتتابع وهي أكثر تقدماً.

هذا التعريف الجديد نفسه له حدود، إنه لا يطلعك بشكل مرضٍ على الفروق بين السينما وبعض الخطابات المقاربة. إن التعارض بين /صور معروضة بالإسقاط المتواصل / مقابل / صور معروضة بإسقاط متقطع / لا يكفي، مثلاً، للتمييز بين السينما ومونتاج الشفافات والتلفزة، إذ أن هذه الخطابات الثلاثة لها سمة مشتركة بينها هي سمة / الصور المعروضة بطريقة متقطعة /.

وينظر ش. منتر إلى مسألة التمييز بين السينما والتلفزة في الفصل العاشر من كتاب "الخطاب والسينما" ولكنه يفعل ذلك لينتقل فوراً إلى القرار بأن يعتبر السينما والتلفزة طريقتان متميزتان تقنياً واجتماعياً لخطاب واحد؛ غير أنه يشير إلى أن "الفروق تظل وأنها قد تنتقل إلى المرتبة الأولى لو درسنا المزوجة "سينما - تلفزة" دراسة داخلية ومن المؤكد أن الفروق التقنية في طريقة إسقاط الصور إسقاطاً متقطعاً ليست بدون تأثيرات على موقف المشاهد.



وربما يكون إدخال سمات التصنيف الثانوي داخل السمة / صور  
تعرض بشكل متقطع / طريقة لصياغة هذا التناقض فيصبح: / حلول صور  
مكان أخرى / مقابل / تكنيس إلكتروني/.

معلوم أن الصورة التلفزيونية تتولد من تكنيس إلكتروني لشبكة مؤلفة  
من خطوط أفقية عددها ٦٢٥ خطأ حسب المعايير الأوروبية الحالية)، وكل  
خط يتكون من نقاط (حوالي ٥٠٠ نقطة)؛ ويجري هذا التكنيس نقطة فنقطة  
بحيث لا تكون هناك أبداً سوى نقطة واحدة مضاءة - وهذا الاستنتاج يدفع  
ف. دوبا إلى القول أن الصورة التلفزيونية "لا توجد كنقطة" أو على الأقل "لا  
تتواجد في الفضاء" (ليس هناك أبداً سوى نقطة واحدة كل مرة) بل في الزمن  
فقط" [الفعل التصوري، ناثان، لابور، ١٩٨٣ ص ١٠٣].

من الأرجح أن سمات أخرى ينبغي أن تتدخل مثل السمات المتعلقة  
بعدد النقاط التي تشكل الصورة: وهذا ما نسميه "تعريف" الصورة.

هذا الفرق في التعريف هو أحد المعيارين اللذين يعتمد عليهما مارشال  
ماك لوهان ليقيم تمييزه المشهور بين "وسيط حار" و "وسيط بارد". ويكون  
الوسيط حاراً عندما يمدد اتجاهها واحداً ويمتلك وضوحية عالية". والسينما  
والتلفزة تمددان الاتجاهات ذاتها ولكن السينما وسيط حار (صورتها عالية  
الوضوحية) بينما التلفزة وسيط بارد: فالصورة التلفزيونية فيها عدد من النقاط  
أقل بكثير من نقاط الصورة السينمائية. ومع الوسيط البارد يتلقى جهاز  
الاستقبال قليلاً من الإعلاميات وبالتالي يجب أن يتدخل كثيراً ليكمل ما يتلقاه؛  
وبالعكس فإن "الوسيطات الحارة لا تترك لجمهورها سوى القليل من الأبيض  
لملئه أو تكميله. وبالتالي فإن الإعلاميات الحارة توهم المشاركة أو الإنجاز

بينما الإعلاميات الباردة تشدها" (لكي نفهم وسائل الإعلام - بوان - ١٩٧٧ ص ص ٤١-٤٢).

إن التمييز بين السينما ومونتاج الشفافات<sup>١</sup> عمل أدق من هذا أيضاً من أجل القيام به. فثمة، فعلاً، بين كل شفافة من مونتاج (على الأكل عندما لا يتحقق للمونتاج بطريقة المزج المتسلسل) انقطاع (أسود) مماثل للانقطاع الذي يمكن إصلاحه بين كل صورة جزئية من الفلم. ولكن قد يقال لنا أن الانقطاع في السينما يحصل ضمن الصورة الواحدة، بينما الصورة التي تقدمها شفافة تظل دائماً متجانسة في ذاتها؛ وهكذا فاللتناقص الذي يجب التقاطه يمكن أي يكون من النموذج التالي:

/تقطع بين الصور / مقابل /تقطع داخلي في الصورة ./

غير أن هذه الطريقة في المقارنة ليست مقبولة مع الأسف. فمن جهة، لا يمكن الكلام في مجال السينما عن /تقطع داخلي في الصورة / إلا في نطاق الأفلام التقليدية، أي في نطاق الأفلام التي تتشكل فيها الصورة دائماً من سلسلة من الصور الجزئية ذات موضوع واحد ("سينما المقطع")؛ أما في سينما الصورة الجزئية فالانقطاع يكون بين الصور كما في حال مونتاج الشفافات. ومن جهة أخرى لأنه قد يحدث في مونتاج شفافات أن يجري تقديم موضوع واحد عن طريق سلسلة من الشفافات التي تصور مختلف المراحل من تطور زمني: مثلاً، زهرة تتفتح؛ ففي هذه الحالة يكمن الفرق الوحيد عن

---

١ - «شفافة» صورة أو رسم على زجاج أو على فلم يجلى للعين بنور مشع من خلفه (عن القاموس).

السينما في معدل التقطع الداخلي في الصورة؛ سواء اخترنا عرض الشفافات بمعدل ثماني أو عشر صور في الثانية، وعند ذلك يتحول مونتاج الشفافات إلى سينما ولكي نتعمق في التحليل، فإن الأمر قد يقتضي إما أن نعيد النظر في جدولنا للسمات الملازمة (ربما بأن ندخل فيها مفهوم وثيرة العرض؟) وإما أن نغير طريقة تناول المسألة. وليس هذا الاستنتاج سلبياً وحسب: بل إن الضمانة لطريقة قوية هي أن يجعل المرء حدوده بالذات حدوداً مرئية؛ إن المقاربات الرخوة والمبهمة لا تؤدي أبداً إلى هذا النوع من الاستنتاج: بل هي لا يمكن تزييفها.

وهكذا نرى أن تحقيق طبيعة السمات الملازمة النادرة على إتاحة التمييز بين خطابين ليس فيه شيء واضح.

غير أن من الواجب أيضاً أنت نتمسك إذا كان للتعريف الجديد الذي اقترحناه، يغطي كامل إنتاجات الحقل السينمائي. إن الصعوبة هنا تأتي مما يسمى "السينما الموسعة" (expanded cinema).

يعود إلى السينما الموسعة كل مشهد يتجاوز أو يعكس (في هذه النقطة أو تلك) الطقوس السينمائية المحددة بدقة بوصفها عرضاً على شاشة لصورة نحصل من مرور شريط فلم في جهاز نولرة أمام مشاهدين جالسين. "إدومينك نوغيز: "تقريب السينما التجريبية"، الفصل العاشر: "السينما تتطلق" - ١٩٧٩ ص ١٥٣].

عدا مؤلفات د. نوغيز المذكورة سابقاً، اقرأ "السينما الموسعة" من تأليف ج. يونغباد - لندن - ستوديو فيمستا - ١٩٧٠.

والسينما الموسعة مجموعة متنافرة جداً، ولكننا إذا بسطنا الأمور كثيراً،  
نستطيع أن نكتشف فيها ثلاثة اتجاهات كبرى:

هناك أولاً الأعمال التي تستغل في تعديلات الشاشة إما بمضاعفتها -  
عروض على شاشتين (the PinkAut, Razor Blades - لبول شاريتز) وعروض  
على ثلاث شاشات (والسلف هنا بالتأكيد هو الشاشة الثلاثية لفلم نابوليون، من  
إخراج آبل غانم، ولكننا نستطيع أن نذكر أيضاً ( Inauguration of the pleasure  
dome من إخراج كينث أنجر) وعلى أربع شاشات (Il Bestiario - من إخراج  
أنطونيو دي برناردي) وعلى ست شاشات (Matrix) من إخراج مالكوم لي  
غريس) وسبع شاشات (Glenns of the U.S.A. من إخراج الزوجين إيمس -  
موسكو ١٩٥٩) - وإما بإجراء تعديلات على أشكالها أو طبيعتها كالعرض  
على شاشة متحركة ( Rotating et Swinging من روبير فيرنس) والعرض على  
شاشة تشكل زاوية أمام عدسة الكاميرا تماماً (Corner - من غالبيتا)، والعرض  
على سقف قاعة السينما (Dead Morie - إخراج تاكا إيمورا) والعرض على  
شاشة كروية (Balloon - كارولين براون) وعلى شاشة مائية مقامة في فناء  
كانتريائية ريمس (Chevelure - برنار رويه) إلخ..

ثم أن هناك الأعمال التي تعبئ للتعبيرية المتعددة بحيث تجمع السينما مع  
الرقص (Body Works - إ.د. إيمشويلر) أو شتى أشكال "التجليات": ففي Picture Lure  
- لبريارا غلو جويسكا تظهر المخرجة عارية في الحزمة الضوئية المنبعثة من  
المسلاط؛ وفي One blatz يقوم جيف كين بإحراق دمي بنار الحملج بينما  
يجري على الشاشة عرض صور من نموذج "بوب" (pop)، إلخ..

---

١- المسلاط: نواة تسلط النور لإسقاط صور الفلم على الشاشة /عن القاموس/.

## حفلة سينما «موسعة»

فلم من مسامير وخيوط

جان كلود روسو

كيف العمل؟ الخشبة طولها أربعة أمتار. كما أنها عد أسفل الشاشة في المسرح المدرج في ساد شارل السدي يستقبل حفلات النادي السينمائي كل يوم أربعاء. وقد لاحظ جيوفاني مارتيني ذلك وفي هذا المساء أعطاه دومينيك نوعين بطاقة بيضاء (carte blanche) فحلبها وراح ليضعها على مقعدين متقاربين بدلاً عن tritiaux. وبدأ الفلم. ومن طرف المسرح إلى طرفه الآخر فرد جيوفاني شريط الفلم. وأخذ يقدم فلمه. وفي القاعة كثيرون لا يشكون في ذلك. فلم لا يصدقون المخرج الذي يعلن أن الفلم قد بدأ. فلم لا ينتهون في عمرة نفاذ صبرهم الضاحك فهل هم ينتظرون أن ينتهي الفلم ليروا. ولكنهم لم يروا شيئاً. فمسمار يثبت الفلم عند طرف الخشبة. ويقبله جيوفاني ويمرّح بفرد طولاً جديداً حتى الطرف الآخر ويفرز مسماراً آخر. ثم عاد وقلب الخشبة من جديد وذهب مرة أخرى إلى الطرف المقابل وهو يفرد الفلم. نحن في غرفة مظلمة ونرى داخلها كما في وضع النهار. وهذا ليس وهماً بل مرّ. ربما يكون سرّ مقطوعة ليبيكت (Beckett) بل أكثر إثارة للاضطراب أيضاً لأننا فيها، في الغرفة. فصحيح إذن أن الظلمة تضيء. أما عدم الانتباه فيزيد نفاذ الصبر لدى يودون أن نطفي الأنوار بينما الظلام بسود، وأن تشعل بلورة التذكارة بينما القاعة عبارة عن شاشة مضاعة. وليس على شريط الفلم أية مادة ممدودة سوى انفعال المشاهد وذلك بساطة على إيقاع المسامير المفروزة على إيقاع الخطى... الفلم معروض من طرف خشبة المسرح إلى طرفها الآخر. لا أهمية للذين يبحثون عن مبرر هذا العرض. إن جيوفاني مستمر. إن الشريط المعروض في صفوف من ١٦ مم يغطي الآن كل المساحة الخشبية من الجهتين. وهنا نهاية الفترة الأولى.

الفترة الثانية. الأزرق يتدخل - يحيط بنفس في الحيز. ثم يجري شده على امتداد شريط الفلم مع تثبيته بناية على طرف الخشبة ثم على طرفها الآخر، ثم يرفع الخيط من وسطه فيسقط بترقمة على شريط الفلم حيث يستقر اللون على الشريط بشكل خط مستقيم كما يضع مسحوق الطباشير الأزرق شحطات المعلم البناء بواسطة خيطه المشدود.

ومن صب إلى آخر بعيد الخط عند عقصه إطلاق الصوت نفسه تاركاً أثر أزرق أقل ظهوراً في كل مرة. وسرى أكثر الحضور فضولاً. وعندما يصل جيوفاني إلى حافة خشبة المسرح يقبلها بنفس الخيط في الحيز فيشحنه بالأزرق ويعد على السطح الآخر الذي سيطلق اللون بنفس الطريقة.

وفي الفترة الثالثة من العمل أي فترة حل العقدة "يعود المشاهدون إلى أماكنهم. ويقبل جيوفاني المسامير. ومن طرف الخشبة إلى طرفها الآخر، مع تقليبها أيضاً بلف الفلم على بكرته، طولاً بعد طول، وفي نهاية هذه الأوبرا تلعب التذكارة دورها. ويغادر جيوفاني مارتيني الناس: "اتصهوا، انظروا إذا كنت ترون الثقوب".

إن ما يراه الناس حال من أي وهم. فليس ذلك تسجيلاً أو ذاكرة زائفة. إنه كذلك. الفلم مثبت مسامير ثم يتكشف عن حالة موسيقية صاخبة. ثقوب مرئية؟ الأزرق يثقب الشاشة؟ ماذا تقول؟

عن مجلة علم الجمال: السينما في العام ٢٠٠٠، المجلد ٦ - حاص ١٩٨٤.

وهناك أخيراً الأعمال التي تعمل على تفكيك الجهاز. فجميع عناصر العرض الحسية مستهدفة هنا: الشريط (ففي Reel Time نشاهد آنا بل نيكولسون تخرم بواسطة ماكينة خياطة شريطاً طويلاً ضمن القاعة ثم يمر بعد ذلك في النوارة فيبث صورة لآنا بل نيكولسون تخرم على الماكينة؛ وفي ZZZ Hamfug Special لهناس شيفل وضعوا قطعة قطن خياطة في النوارة بدلاً من الفلم؛ إلخ..)، أما النوارة (في Little Dog for Roger - لمالكوم لي غريست، فتم وضع مسلطين معاً، أما النوارة يعرض فلماً بسرعة ١٦ صورة في الثانية والثانية يعرض فلماً بسرعة ٢٤ صورة في الثانية)؛ ولدى إقامة قاعة العرض: في Ping Pong، وضع فالي اسبورت طاولة بينغ بونغ بجانب الشاشة حيث يمر فلم يظهرها وهي تقذف طابات؛ وفي Shower وضعوا مرشّة حمام في القاعة غير أن الشاشة التي تُرى عبر الستائر ليست سوى صورة سينمائية (روبر هويتن) إلخ.. كما أنهم لا يوفرون المشاهدين أنفسهم: ففي فلم Le Film est déjà commencé، أي "الفلم قد بدأ" يصمم فريدريك لومتر أن يورجح سطولاً من الماء المتجمد فوق رؤوسهم، ويقترحون في بعض التجهيزات إجلاسهم على مقاعد دوّارة (على محور) أو على مقاعد يمكن انتقالها أوتوماتيكياً أثناء عرض المشهد، بل وعلى مقاعد يمكن قنفها!

إن عدداً من هذه الانتاجات لا تؤدي إلى التشكيك في التعريف المقترح. فلا يجوز أن نشكك في صحة تعريف الفلم بأنه / صور ذات حاملة مزمنة وتعرض بطريقة متقطعة /، لمجرد المس بحرمة الشاشة الوحيدة، الثابتة المستطيلة الشكل أو بسبب تضعيف عدد المصلاطات أو العرض على حاملات متنوعة. ويمكن أن نقول الشيء ذاته بالنسبة لجميع الانتاجات التي

تلعب على التعبيرية المتعددة: إنها تربط عرض فلم بظواهرات خطابية أخرى (كالمسرح والرقص وبعض "التجليات") ولكن الفلم يبقى الفلم، حتى ولو كان المجموع يشكل مشهداً موحداً؛ كما أن التعريف المقترح يتيح لنا أن نصيغ بدقة كيف يتم الفصل بين القسم السينمائي والقسم غير السينمائي من المشهد وذلك بالمقارنة بين السمة للملازمة لمادة التعبير /الصورة/ وسمة /الجسم الحي/.

غير أن عدداً من إنتاجات "السينما الموسّعة" لا يمكن دمجها عن طريق التعريف الجديد (حتى بعد توسيعه) في الموضوع السينمائي، وهكذا نجد بعض السينمائيين، ونعني هنا بعض الفنانين، الذين يطلبون، باستعلاء، اعتبارهم سينمائيين، يقترحون "أفلاماً" مؤلفة فقط من نصوص مكتوبة و/أو مقولة (مثل غير العالم بتحريك ذراعك - من إنتاج بن Ben)، أفلاماً بدون شريط ولا شاشة (طبل الحكم الأول Tambour du jugement premier - من وضع جان-لوييس برو وفرانسوا دوفرين)، أفلاماً يسمونها "فوق الزمن" ( Super temporels) تقوم على دعوة الجمهور إلى حضور حفلة سينمائية لبرسموا ويلقوا الخطابات (إيزيدور إيزور: النزل الإسباني L' Auberge espagnole)، أو ليسقطوا حزمة ضوئية من مسلاط فارغ على شاشة من الورق تقطّع شيئاً فشيئاً من الداخل إلى الخارج حتى لا يبقى منها شيء (كوسوجي - فلم رقم 4 - Film No4)، أو إلى عرض لفافة قلم في رواق Roland SABATIER - "الألّة" les Preuves)، أو إلى عرض مسلاط في سبقف قاعة العرض كنوع من النحت (Taka limura)-(A Loop seen as a line) أو إلى لبس حلقة فلم حول الرأس وتثبيتها بالأرض مع ربط مكروفونات بها ثم يعزفون على الفلم المتحول إلى

أداة موسيقية (Tomy Conrad, "Bowed Film")؛ أو إلى توزيع قطعة من فلم على المشاهدين ليطلبوا منهم أن يقطع كل منهم صورة جزئية (G- Eric Ander-sen) أو إلى نسيان عرض الفيلم على الجمهور ويقترحون عليهم أن يتخيلوه وهم يعودون إلى بيوتهم (موريس لومثر: "فلم تحمله معك إلى البيت" Film à emporter à la maison) إلخ...

جميع الأمثلة المذكورة في هذا المقطع مستعارة من الإحصاء الذي قام به فريدريك ديفو في أطروحته للدورة الثالثة؛ وهو بعنوان: (هذه السينما التي يسمونها موسعة Ce Cinema qu'on appelle elargi - جامعة باريس الأولى - ١٩٨٤).

إن هذه الأمثلة العكسية تشكل تماماً في هذه المرة حالات قصوى. ومع ذلك فهي تقود المرء إلى طرح جملة من الأسئلة على نفسه، تبدو لنا أنها تستحق التفكير ولا سيما الأسئلة التالية: بأي حق نستبعد من السينما مثل هذه الإنتاجات بينما صانعوها يقدمونها بكل صراحة "كأفلام"؟ وهل كون هذه الإنتاجات لا تدخل في تعريفنا "للموضوع السينمائي"، يشكل مبرراً كافياً لهذا الاستبعاد؟ وإلا، فهل ينبغي أن نعيد النظر في تعريفنا للسينما في اتجاه أكثر تعميماً أيضاً بحيث يمكن دمج هذه الأمثلة العكسية فيها؟ ولكن أين نوقف عندئذ هذا التعميم، أعند غياب شريط فلم؟ أعند فقدان شاشة؟ أعند فقدان مسلاط؟ أفلا نصل بهذا الشكل إلى تعريف لا يقول لنا شيئاً عن غرضه؟ وماذا تكون عندئذ فائدة مثل هذا التعريف؟

حاول ج.ج. ناتينر تعريف الموسيقى كشيء سيميائي فاصطدم بصعوبات مماثلة، وبعد أن استعرض ورفض عدة نماذج من للتعريف،



وصل إلى التساؤل: ما هي الثابتة التي يمكن أن نتيج تبرير نسبة صفة "موسيقي" إلى إنتاج ما، فكتب يقول: يمكن أن نتوقع أن يشمل مفهوم "الموسيقي" على الأقل كلمة (صوت son) المتغيرة ولكن لا بد من الاعتراف بأن هذا التوصيف الأقل ليس هو نفسه مؤكداً جداً: ويمكن أن ننكر [....] الموسيقات دون موسيقى أو الموسيقات للعيون". وأخيراً يصل ج.ج. ناتيفز إلى الاقتراح بأنه لكي يتم الاعتراف بأن إنتاجاً ما هو "موسيقي"، ربما يكفي أن يحققه "شخص معروف كموسيقار". (أسس سيميائية للموسيقى Fondements C. E.U - d'une semiologie de la musique المجموعة ١٠ / ١٨ - ١٩٧٥ - ص ص ١٠٨ - ١٠٩).

### III - من الموضوع السينمائي إلى الحقل السينمائي

منذ أول محاولة يقوم بها السيميائي لتمييز موضوعه يجد نفسه في مواجهة خيار دقيق: فلما أن يستهدف (وهذا ما يبدو على كل حال أمر نتمناه) تغطية كل الإنتاجات المسماة بشكل أو بآخر إنتاجات سينمائية، ويلتزم بأن لا ينتج إلى تعريفاً حشويّاً من نوع "تعتبر سينمائياً (كل ما يعتبره المخرج أو المشاهد بطريقة أو بأخرى شيئاً سينمائياً)" أي تعريفاً دون أية فائدة لسيميائية السينما، إذ أن كل شيء، في لحظة أو في أخرى. يمكن في هذه الظروف أن نعتبره "سينما"؛ وإما أن ينتج تعريفاً له قيمة وصفية ما، فيقرر عند ذلك أن يستبعد من اهتماماته قسماً من الإنتاجات المقدمة كإنتاجات "سينمائية".

إن الطريقة الوحيدة للخروج من هذا المأزق هي أن لا نحاول الخروج منه، بل بالعكس أن نأخذ الخيارين المتناقضين ونمسك بهما معاً ودفعة واحدة. فالمشكلة المطلوب حلها يمكن أن تصاغ ثانية كالتالي: كيف نغطي كامل الحقل السينمائي دون المخاطرة بإعطاء تعريف فارغ؟ أما حل هذه المشكلة، التي تبدو ظاهرياً غير قابلة للحل، فيمكن أن يكون التالي: (أ) أن نعتبر أن ثمة مختلف الأغراض السينمائية تبعاً لمختلف استعمالات السينما في المجال الاجتماعي، فالمطلوب إجمالاً إنتاج تعريفات حصرية ولكنها معقدة اجتماعياً (ونذكر أن هذا كان أحد اهتمامات ش. منتر)؛ (ب) اقتراح جداول من السمات الملازمة لمادة التعبير بقدر ما عندنا من المواضيع السينمائية الملحوظة؛ (ج) تدقيق هذا الجدول بأن نأخذ في الحسبان بعض السمات العائدة إلى صعد أخرى من العمل غير مادة التعبير ولا سيما الصعيد الكودي (codique) (حول التحليل الكودي انظر الجزء الثاني من الكتاب)؛ فإذا كان تحليل عبارات تتناول سمات لمادة التعبير تحليلاً ضرورياً بالفعل، فإنه لا يكفي وحده، لإظهار الفوارق بين مختلف الأغراض السينمائية التي يمكن اكتشافها في المجال الاجتماعي؛ (د) أن نبين، أخيراً، كيف تستبطن هذه السمات بعضها من البعض الآخر لكي تشكل في كل لحظة من تاريخ السينما نظاماً إجمالياً موحداً وإن كان من الممكن أن نطراً عليه تعديلات في كل لحظة هو الحقل السينمائي.

ليس المطلوب أن نملأ هذا البرنامج الواسع هنا، ولكننا سنقدم بعض الأمثلة الرامية إلى توضيح كيف يمكن القيام بالتحليل. وسوف نحتفظ منها بوصف لبعض جوانب الحقل الحالية.

## أ - الموضوع السينمائي السائد :

إن الموضوع السينمائي السائد ضمن المجموعة الواسعة التي تشكل الحقل السينمائي، يظل من حيث وصفه بسمات مادة التعبير، مطابقاً للتحليل الذي قدّمه ش. متر. فلنستذكر جدول السمات المذكورة:

-/الأيقونية البصرية/ (صور تصويرية)

-/التضعيف الميكانيكي/

-/التعددية/ multiplicité

-/الحركية/ mobilite

غير أن هذا الوصف ناقص. علماً بأن ش. متر في كتابه محاولات (Essais I) كان قد أسس تعريفه للسينما السائدة على معيار آخر هو الهياكل السردية:

"إن للصيغة الأساسية، التي لم تتغير قط، هي الصيغة التي تقوم على إطلاق تسمية "فلم" على وحدة كبيرة تروي لنا قصة؛ والذهاب إلى السينما يعني الذهاب لرؤية هذه القصة" [ص ٥٢].

والسينما "دون تخصيص" هي بالنسبة لأكثرية المشاهدين، السينما التي تروي قصة. وهذا النظام السردية هو الذي يضمن رسوخ السينما في المجال الاجتماعي ويجعل منها السينما السائدة. وبالتالي نكمل الوصف بعبارات سمات ملازمة لمادة التعبير بإضافة سمة ذات طبيعة كودية هي /السردية/. فكل ظهور في هذا السياق للحظات فلمية لا تتجاوب مع هذا الجدول من السمات (سمات المادة + سمات كودية) يحسن به المشاهد كتقليل لدرجة الصفة

السينمائية أو كدليل يدعو إلى تغيير موقفه كقارئ ليعتبر أن الفيلم أو اللحظة الفلمية المقصودة عائدة إلى موضوع سينمائي آخر.

غير أن من الممكن أن تدخل عناصر أخرى في تناقض مع هذا التعريف المادي دون أن تحدث أي تغيير في موضوع المرجعية، شريطة أن يكون الأمر تدخلاً غاية في الدقة، يبرره السرد. وهكذا تصبح الممزوجات إلى الأسود وتأثيرات المسحاب<sup>١</sup> والجنيحات<sup>٢</sup>، وللحظات القصيرة بالأسود للفصل بين مشهدين، أموراً مقبولة دون إشكال ما دامت تصطلح بمهمة الربط السردية؛ وكذلك فإن اللحظات المعالجة بصور ثابتة (كالصور الضوئية الثابتة في فلم السيدة العجوز غير اللاتقة (le vieille Dame indigne) لرينيه آليو وفي "بلو أب" (Blow up) لميكل أنجلو أنطونيوني) أو بصور مجردة، تساهم دون أية صعوبة في الموضوع السينمائي السائد، ما دامت مبررة بالسرد؛ كما أن الصور "المجردة" العائدة إلى أواخر العام ٢٠٠١ لا يحسن بها المرء كصور مجردة تبتعد عن معيار السينما السائدة، لأنها "تصور" السفر في الزمن. إن الشرطين المذكورين شرطان لا مناص منهما فإن فلماً يُكثر من المزج بالأسود دون مبرر بالسرد (كل شيء على ما يرام Tout va bien - لجان لوك غودار أو أغرب من الفردوس stranger than Paradise لجيم جرموش) لا يمكن

---

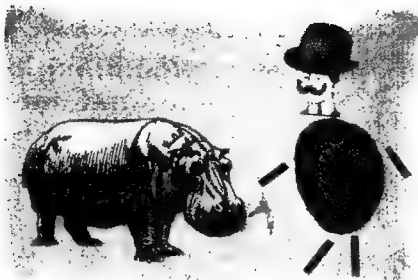
١- المسحاب (Iris) هو الحجاب المركب خلف عدسة الكاميرا يفتح أو يفلت طريق للنور ويتحكم بكميته في بعض الكاميرات - (ولسمه في العين البشرية - "القرنية" - (المعرب).

٢- الجنيح (Volet) صفيحة معدنية متحركة حول عدسة للتواتر تسمح بتوجيه الحزمة الضوئية - (المعرب).

اعتباره من قبيل السينما السائدة؛ وكذلك هو الأمر بالنسبة لفلم يستند في أكثره إلى معالجة بالصورة الثابتة مثل "الجسر" (La Jeteé) لكريس ماركر.

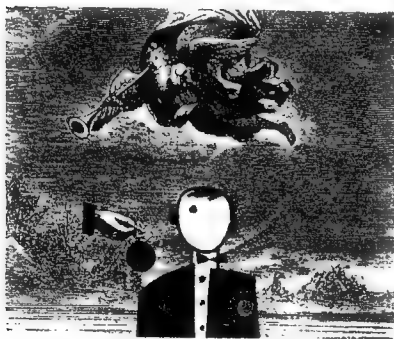
#### ب- الرسم المتحرك :

في هذا المنظور، يبدو تماماً أن الرسم المتحرك لا يشكل مجموعة متجانسة، فالأكثورية الكبرى من الرسوم المتحركة (كل التي أخرجها وأنتجها وولت دسني، والأكثورية الكبرى من الكرتونيات cartoons التي تمر في التلفزة) لا تختلف عن أفلام الموضوع السينمائي السائد إلا بكونها مخرجة بالضبط في /صور متحركة / بعكس / التضعيف الميكانيكي/؛ فما تغطيه في المخيلة الاجتماعية تسمية "الرسم المتحرك"، هو الأفلام المخرجة في رسوم والتي تروي قصة، طبعاً إن كونها رسوماً يكفي لجعل منها موضوعاً سينمائياً من نوعية خاصة، غير أن المهمة الاجتماعية التي يحملها هذا الموضوع السينمائي مماثلة لمهمة الموضوع السينمائي السائد: أي إنتاج تخيل. أما الأشكال الأخرى من الرسوم المتحركة فلما تعود إلى مجموعة ثانوية خاصة تشكل موضوعاً سينمائياً موجهاً إلى مطلقين: رسوم متحركة يغلب فيها البحث التشكيلي على القصة نفسها، رسوم متحركة منمنمة ذات مهمة سياسية أو فلمفية أو أخلاقية (والشيء الأساسي من الإنتاجات التي قدمت في مهرجان أنيمسي تعود إلى هذه المجموعة الثانوية)؛ وإما أنها بكل بساطة قسم من السينما التجريبية (الرسم المتحرك التجريدي).



Borowczyk : *Il était une fois.*

Lenica : *Monseur Tête.*



### ج - السينما التجريبية والسينما الموسّعة :

يعرّف الموضوع السينمائي التجريبي بالمقارنة مع الموضوع السينمائي السائد؛ فالإنتاجات الفلمية التي تعتبر فيه بأنها تتمتع بالحد الأعلى من الصفة السينمائية هي التي يمكن اعتبارها كصاحبة الحد الأدنى من الصفة السينمائية في نطاق الموضوع السينمائي السائد. إن الامتياز يعطى هنا إلى /الصور غير التصويرية/، أي إلى الصور المنتجة بوسائل غير /التضخيف الميكانيكي للواقع/ (فهذه الصفة تتضمن السينما التجريبية قسماً من الرسم المتحرك)؛ يعطى إلى الصور التي لا تستخدم /الحركية/ (أي الصور الثابتة أو التي تمثل مع تفكيك الحركة وإعادة تركيبها) وأخيراً إلى البناءات غير السردية. هنا نجد أن ما كان الاستثناء في الموضوع السينمائي السائد هو الذي يصبح القاعدة.

أما السينما الموسّعة فلا تعمل إلا على دفع هذا الاتجاه إلى الحد الأقصى؛ ونستطيع أن نقول بشكل أدق أنها لا تُعرّف لا بسمات ملازمة لمادة التعبير، ولا حتى بعبارات رمزية "كودية" (فهي في هذا الصعيد تستطيع أن تتبنى أكثر الأشكال تنوعاً) ولكن بعبارات "متعمّدة" أو "مقصودة" : فإن ما يميز منتجات السينما الموسّعة هو أن صانعيها يقدمونها "كأفلام". فإذا نظرنا هكذا إلى هذه الإنتاجات فإنها تبدو "كإيماءات" (أكثر مما هي "أعمال"، بلا شك) أي "إيماءات" ما وراء السينمائية نرغبنا أن نتساءل بشأن تعريف الموضوع السينمائي كما في المجال الاجتماعي؛ إن هذه "الإيماءات" بسعيها إلى تأزيم هذا التعريف بصورة جزئية وربما كانت تستهدف بصورة أصرح من أي إنتاج آخر، تلك الحدود التي يرفض المجال الاجتماعي تجاوزها في

بناء الموضوع السينمائي: فليس ثمة سينما بدون مسلاط يعرض فلماً، ولهذا فهذه الإنتاجات لا تطالب، دون حق شرعي، بانتمائها إلى الحقل السينمائي، حتى وإن كانت تبعد من حيث طبيعتها المادية أو الكودية عن الموضوع السينمائي المعترف به اجتماعياً: فإن لها دورها في هذا الحقل (وليس في حقل المسرح أو الرقص أو الموسيقى).

#### د - السينما التربوية :

سنأخذ كآخر مثال عن الموضوع السينمائي التربوي، موضوعاً سينمائياً لم نتحدث عنه حتى الآن مع أنه يشكل موضوعاً نوعياً بعمله الخاص. وتتميز السينما التربوية على مستوى تعريفها بعبارات السمات المادية أو الكودية، بتغايرها المفرد، بحيث لا نجد فيها أساليب بذائية غاية في التنوع وحسب (سردية، استطرادية، إلخ..). بل أي نوع كان من نماذج الصور: كجداول الأرقام والنصوص المكتوبة الطويلة ومخططات وصور وأي نوع كان من خليط الصور المصورة بصورة ميكانيكية أو مرسومة باليد أو بواسطة الجاسوب، والصور الثابتة أو المتحركة، وتصورات بطيئة، وتقنيات حركة، إلخ. وفوق هذا فإن المسلاط الموضوع عموماً في قاعة التدريس يمكن المدرس من التصرف على هواه في مجرى العرض كالعودة إلى الوراء وتوقيف العرض ومشاهد تستعرض عدة مرات متتابة، إلخ.. فالسينما التربوية، من وجهة النظر هذه، تقارب السينما الموسعة، غير أن السمات المشتركة تفقد هنا كل قيمة استقرائية أو أية قيمة إيمائية ما وراء السينمائية: فعند استعراض فلم تربوي يمكن لأي سمة من شأنها أن تظهر في



أي شكل من الأشكال السينمائية، أن تبرز دون أن تؤثر على حكم المشاهد في ما يتعلق بدرجة الصفة السينمائية لما هو مقدم، إن السينما التربوية تتميز بالتحديد الذي تجرّبه على مجموع السمات التعريفية للسينما.

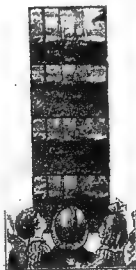
إننا الآن ندرك بصورة أفضل (أو نأمل ذلك على الأقل) فائدة مثل هذه الطريقة في مقارنة المسألة: إنها تتفادى إعطاء تعداد للسمات الملازمة التي من شأنها أن توصف كل الإنتاجات السينمائية (وقد رأينا أن هذا يصل حتماً إلى تعريف فارغ)؛ أنها تتيح توصيفاً دقيقاً لمختلف المواضيع السينمائية، إنها تعرّف بالطريقة التي تجعل هذه المواضيع السينمائية المختلفة تحمل مشاهديها على تكوين أحكام عن درجة الصفة السينمائية؛ ولما كانت تعرّف هذه الأغراض السينمائية المتنوعة بعضها بالنسبة لبعض، فإنها تؤدي بهم إلى بناء منظومة العلاقات التي تقيّمها هذه المواضيع فيما بينها؛ إن هذه المنظومة تشكل ما اقترحنا تسميته الحقل السينمائي (فضمن هذه المنظومة، وضمنها حصراً، تأخذ السمات التعريفية قيمتها)؛ إنها، أخيراً، تتيح فهم الدينامية التي تحرك هذا الحقل. وعندما نصف الحقل السينمائي على هذا النحو فإنه يظهر كمكان للتوترات والتفاعلات والنزاعات. إننا نرى في الحالة الراهنة للأمور أن السينما السردية هي التي ما تزال القطب السائد (القطب الذي تتموضع بالنسبة إليه جميع الأشكال السينمائية الأخرى) غير أنه من غير الأكيد أن هذا الوضع ليس في حالة التغير.

حول هذه النقطة، انظر مقالنا "من المشاهد المتخيل إلى المشاهد الجديد"، في مجلة "السجاف" (In Iris) العدد ٨، "السينما والمرد - II" - ١٩٨٨ ص ص ١٢١-١٣٩ .

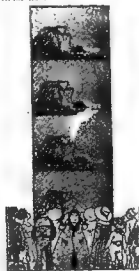
إن بنية الحقل السينمائي ليست شيئاً ثابتاً، فالبنية التي نعرفها حالياً ليست البنية التي كانت عند منشأ السينما ولا البنية التي يمكن أن تأخذ مكانها في السنوات القادمة. إن المواضيع السينمائية أشياء يمكن تعريفها ولكنها مواضيع متغيرة في المكان والزمان.



LE FILM INNOVATEUR  
*La route d'une grande ville*



LE FILM INNOVATEUR.  
*L'électro-aimant  
engin de levage.*



*La conformation et les armes  
d'une fleur.*

## الخلاصة

كان الغرض الرئيسي لهذا الفصل أن نبين أن مجرد التعريف بالموضوع السينمائي "يطرح من المشاكل أكثر مما نتخيله عادة، وأن هذا التعريف يتطلب معالجة أكثر منهجية من المعالجة التي نطبقها عليه عادة. وأن بعض أساليب الألسنية يمكن أن نتيج لنا أن نتجاوز رؤية حسية صرفاً للمسألة. فمن وجهة النظر النظرية، يبين هذا التحليل ما نقع فيه من استحالة الاكتفاء بمقاربة ملائمة (= من ضمن الموضوع السينمائي بالضبط) كما يبين الإحراجات التي يقود إليها تحليل يجري حصراً بعبارات عن سمات ملازمة لمادة التعبير؛ ولم نستطع أن نتوصل إلى تعريفات دقيقة، ولو قليلاً، للمواضيع السينمائية التي تشكل الحقل السينمائي، إلا عندما أخذنا في الحسبان ممارسات السينما وبالتالي عندما أخذنا في الحسبان ما يجري في المجال الاجتماعي. إن هذا التغيير في الأفق النظري لا يشكك في المقاربة البنوية: فليس كل موضوع معرقاً في عبارات بنوية عن السمات الملازمة وحسب، بل إن الحقل السينمائي ذاته يظهر كمجموعة مركبة.



القسم الأول  
حول بعض الأدوات الألسنية للتحليل

PREMIÈRE PARTIE

DE QUELQUES OUTILS  
LINGUISTIQUES  
D'ANALYSE



هذا القسم الأول يسعى ليبيّن أن اللجوء إلى بعض الأدوات  
المتبثقة من الأسنوية يمكن أن يكون مفيداً لفهم بعض الآليات  
التي يستعملها الفلم لإنتاج المعنى. ولن نندهش في هذا  
التوجه من أن نجد أنفسنا نكرس قليلاً من الوقت لاعتبارات  
السنوية حصراً؛ فمن هنا، على ما نعتقد، يجدر أن نبدأ إذا أردنا  
أن نتجنب حالات من سوء التفاهم، وحتى أخطاء في التفكير  
حول سير عمل الخطاب السينمائي ذاته.

## الفصل الثالث

### بحث حول الوحدات الأولية

#### في الخطاب السينمائي

#### مقاربة بتعابير الربط

« تندي للغة [...] هذا الطابع الغريب المدهش بأنها لا  
توفر كميات ملحوظة للوهلة الأولى » .

بليو - ١٩٦٤ - ص ١٤٨

ثمة مشكلة تتكرر في التحليلات الألسنية: مشكلة البحث عن وحدات مكونة  
للغات الطبيعية. فمن الطبيعي بالنسبة للسينمائي الذي يهتم بالسينما أن يتساءل  
بدوره حول الوحدات التي تكوّن الخطاب السينمائي. ولا يقل عن ذلك بدهية  
أن يبدأ هذه الدراسة انطلاقاً من نتائج التحليلات الألسنية. فلنستذكرها بسرعة.

#### ١- الربط المزدوج في اللغات الطبيعية

##### (La Double Articulation Des Langues Naturelles)

« لو سألتنا إنساناً غير ألسني ما هي الوحدات الأخيرة في اللغة، أي  
القرميدات التي يجري بها بناء المنطوقات، فسوف يجيب دون شك أنها

الأصوات والكلمات" إ.ج. ليون - الألسنية العامة (linguistique générale) - ١٩٧٠ - ص ٤٣.]

والعمل الألسني يبدأ بتفحص نقدي لهذه المفاهيم، ولنفترض الرسائلتين (١) و (٢) التاليتين:

(١) الهرّ يأكل الجرودون Le chat mange le rat

(٢) سيأكل هرّ الجرادين Un chat mangera les rats

من الواضح لأي فرنسي كان أن هاتين الجملتين ليس لهما معنى واحد. فلنفحص ما يحدث عندما ننقل من الجملة الأولى إلى الجملة الثانية، وسلاحظ أولاً أن عدداً من العناصر تبقى ثابتة: هرّ (chat) يأكل (mange) جرودون (rat)؛ ولهذه العناصر في حد ذاتها معنى كامل في الجملتين. وبالمقابل، فإن ما يتغير هو للوحدات الصغيرة التي ليست مستقلة بذاتها: فأواخر الأفعال - (e) - (era)، وأحرف التعريف un , le , les ؛ ودلالات العدد؛ وجود أو عدم وجود حرف (s). وبالتالي فإن تغير المعنى لا يرتبط إلا بتغير هذه للوحدات الصغيرة. وهذا يدل على أهميتها في إعداد "رسالة" وفي فهم هذه الرسالة وهكذا فكل رسالة ألسنية تفترض تجميعاً ونسميه ربطاً لوحدات ألسنية من نوعين:

-وحدات ذات معنى كامل: هر (chat) يأكل (mange) وجرودون (rat) وهي جنور كلمات.

-وحدات غير مستقلة (e)-(era) - (un) - (le) - (s) هي كلمات.

---

١- "رسالة" Massage وهو الفكرة التي يقصد المتكلم إيصالها إلى الآخر. (المعرب).



وتختلف الجذور (les lexemes) والكلمات (morphèmes) أيضاً بميزة أخرى. ففي مكان الجذر هر (CHAT) أستطيع أن أضع عدداً غير محدود من الجذور الأخرى: أسد (lion) كلب (chien) نمر (tigre)، رجل (homme) إلخ. وحتى كلمات مثل مائدة (table) بيت (maison)، شمس (soleil) إذا تكلمت بنوع من الخطاب (كالخطاب الشعري، مثلاً) يتقبل مثل هذه للعلاقات العانية × بل وأكثر من هذا أنا أستطيع أن أوجد (بطريقة التوليد اللفظي) جذوراً أخرى من شأنها أن تأتي وتندس في ذات المكان من الجملة: فمثلاً (le Schtroumpf mange le rat). وهذه الوحدات تنتم إلى ما نسميه فئة من الإبدال المفتوح: (une classe de commutation ouverte).

أما الوحدات ذات المعنى غير المستقل فتتمسب، بالعكس من ذلك، إلى فئة الإبدال المغلق (une classe de commutation fermée)؛ فالوحدات التي يمكن أن تحل محلها محدودة العدد جداً. وهكذا فليس هناك لا محدوبة لعدد الوحدات التي يمكن أن تحل محل (un) أو (le)؛ وعندما أكون قد استعرضت سلسلة المحددات: quelque، mon، ce، إلخ، سأكون مجبراً على توقيف العملية بسبب عدم وجود وحدات مرشحة للإبدال؛ وهذا الاستنتاج يصلح لمجموعة أواخر الكلمات والماركات والعدد إلخ.

ويشكل هذا للتسيق بين الجذور والكلمات ما يسميه أندريه مارتينييه أول ربط في اللغة (première articulation de la langue). وهذا الربط نظام اقتصادي (بمعنى توفيري) للغاية: فبواسطة عدد قليل من علامات العدد، أستطيع أن أدل إلى الجمع والمفرد من جميع جذور كلمات اللغة الفرنسية؛ وبواسطة عدد محدود من خواتم (أواخر) للكلمات أستطيع أن أدل إلى زمان

جميع الأفعال. فتصوروا ماذا ستكون لغة ما لو كنا مضطرين إلى اللجوء إلى جذر جديد كلما أردنا أن ننقل من المفرد إلى الجمع أو من المذكر إلى المؤنث أو من الحاضر إلى الماضي!

إن إبراز هذه الوحدات يشكل تقدماً غير قليل في فهم آليات اللغة بالنسبة إلى مفهوم "كلمة" فقط، فتحت التعبير "كلمة" تجتمع فعلاً مجموعات تضم: إما نسقاً من الجذور والكلمات: فكلمة *travailleurs* (شغيلة) تتألف من جذر هو *travail* (شغل) ومن الكلمة اللاحقة (أو الممتمة - *suffixe*) *eur* (وعلامة المذكر *eur* هي عكس *euse* للمؤنث) وكلمة الجمع (s)؛ أي من نسق من الكلمات: وكلمة *le* تضم الكلمة *L*. علامة التعريف وكلمة *e* علامة المذكر (بالمقارنة مع *a* في *la* للتعريف التأنيثي) والكلمة (المقدرة في غياب الحرف *s*) تكون علامة المفرد، وأما كلمة واحدة فقط مثل كلمة (à). هنا إذن، حيث تغير واحد يشمل وحدات لها قوانين وأعمال مختلفة، نجد أننا نمتلك "بطارية" من ثلاث وحدات لها أوضاع وأعمال محددة بوضوح.

لا يجوز أن نستخلص من هذه التحليلات أن الوحدة "كلمة" (*mot*) ليست وحدة وثيقة الصلة بالتحليل اللفظي: فعدد العبارات المنتجة (الجمل) في لغة ما غير محدود (أي لا ينتهي) وبالتالي لا يستطيع مستعملوها أن يحركوها مباشرة؛ فالكلمة تشكل مستوى أولياً من الاقتصاد يلعب دور "مسطحة" وبسيطة (أي واصله) بين العبارات والكلمات؛ وبالتالي فالكلمة نوع من صعيد ثانٍ من (التربيط) داخل التربيط الأول: وهذا الدور الذي تلعبه الوحدة "كلمة" في

عمل اللغات الاجتماعي إنما تشهد له أهمية المعجم والأداة التي تبرزه نظامياً:  
أي القاموس. (ش. منظر "الكلمة والرقم"، محاولات سيميائية - كلنسبك -  
١٩٧٧ - ص ص ٤٠ - ٤٣).

ولننظر الآن في الرسالتين (١) و (٢):

(١) الهر يأكل الجردون (le chat mange le rat)

(٢) الهر أخطأ الجردون (le chat manque le rat)

هنا أيضاً لا يخطئ أي فرنسي: فمعناهما مختلفان، ومع ذلك إذا تحدثنا صوتياً (أي على صعيد الأصوات) فالجملتان لا تختلفان إلا بالحرف الأخير من الفعل أي إنزال صوت k (ك) بدلاً من الصوت ج (g). وهذه الوحدات الجديدة عبارة عن صويئات<sup>١</sup> (phonèmes)، فإذا كانت هذه الصويئات تنتسب إلى السجل الصوتي فإنها لا تختلط مع الأصوات الملفوظة عندما نلفظ الجملتين. وكما بيّنا سابقاً في عرضنا لعملية التواصل (الفصل الأول) فإن بعض التغيرات الصوتية لا تغير معنى ما قلناه: مثلاً أن قول الجمل (١) أو (٢) أو (٣) بصوت خفيض أو مرتفع، بلهجة باريسية أو جنوبية لا يغير معنى هذه الجمل (حتى ولو تغير التأثير الإجمالي على المستمع). فبالنسبة للأصوات الملفوظة نجد أصوات الكلمات تشكل بالتالي تجريداً لا يحتفظ إلا

---

١- الصويت (phonème) وهو الوحدة الصغرى من أصوات الكلمة. كما درجنا في هذه الترجمة على "كلمة" (monème) والصويئات لللاحقة (mor phème) وهي أصغر ملفوظ له معنى أو دلالة - اتباعاً للقاموس وكنا نفضل كلمة "مقال monème وكلمة (mor phème) - المعرب.

ببعض عناصر الإنتاج الصوتي بمجموعه؛ ومن هنا يأتي هذا التعريف:  
الصويت (phonème) هو الوحدة الصغرى القادرة على إنتاج تغيير في المعنى  
بمجرد الإبدال وإليك الأمثلة:

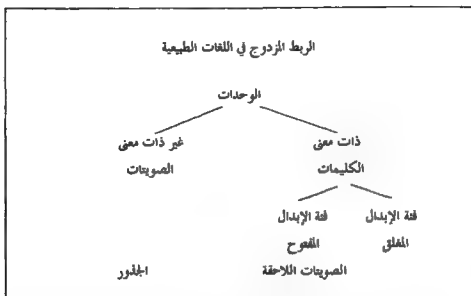
- rat / chat: إبدال بين الصويت /ch/ والصويت /r/  
- range / mange: إبدال بين الصويت /m/ والصويت /r/  
- chat / chaud: إبدال بين الصويت /o/ والصويت /a/  
- page / sage: إبدال بين الصويت /s/ والصويت /p/

وبعكس الجذور والكلمات، فإن الصوتيات اللاحقة (phonèmes) لها  
خاصية كونها ليست في ذاتها ذات معنى. أنها وحدات تدخل في بناء المعاني<sup>١</sup>  
(الدال) الألفبائي لا في بناء المعنى (المُدلول). وعن طريق التلفظ بالصوتيات  
اللاحقة (phonèmes) يزداد الاقتصاد (بمعنى التوفير - المعرب) في نطق  
الجذور والكلمات: إذ يكفي فعلاً ستة وثلاثون صويت لإنتاج جميع كلمات  
اللغة الفرنسية. وهكذا نجد للرسمية (١) مركبة من ثمانية صوتيات مختلفة هي  
.l/e/ch/a/m/a/z/r/

فاللغة تحتوي إذن على ربطين /articulations/ متميزين: الأول يربط بين  
وحدات لها معنى؛ أي بين إشارات كاملة (عاني + معنى): وهنا يقترح أ.  
مارتينه إطلاق تسمية كلمات (monèmes) على هذه الفئة من الوحدات التي  
تنقسم هي ذاتها إلى فئتين ثانويتين: الكلمات الجذرية أو الجذور (lexemes)  
والكلمات اللاحقة أو الصوتيات اللاحقة (morphèmes)؛ أما الربط الثاني فيربط  
بين وحدات غير ذات معنى هي الصوتيات (phonèmes). وفي رأي أ. مارتينه  
أننا لا نستطيع أن نتحدث عن "لغة"، بالمعنى الدقيق للكلمة، أي بالمعنى  
الألفبائي للكلمة إلا حيث يتواجد هذا "الربط المزدوج".

---

١- العاني هي للفظ ذات المعنى والمعنى هو معناها - المعرب.



حول مفهوم الترابط المزدوج في الألسنية، ننصح بقراءة: ج بيتار و إ. جينوفرييه: "الألسنية وتعليم الفرنسية" (linguistique et enseignement du français) منشورات Larousse ١٩٧٠ - ص ١١٠ وما يليها: - أ. مارتينييه "التلفظ المزدوج" في الخطاب (la double articulation du langage) في "الألسنية المتزامنة" "la linguistique synchrone" P.U.F. - ١٩٧٠ - الفصل الأول؛ و ج. ليون: "الألسنية العامة" - مدخل إلى الألسنية النظرية "linguistique générale Introduction" منشورة a la linguistique théorique - ١٩٧٠ 2.1.3 et 4.2.5 .

## ٢ - السينما «الربط المزدوج» :

ولنصل الآن إلى الخطاب السينمائي، وبشكل أعم، إلى خطاب الصور الثابتة أو المتحركة ما دام الصحيح بالنسبة للواحد منهما، صحيحاً على هذا الصعيد، بالنسبة للآخر.

## ١ - عدم وجود صوتيات (phonèmes) :

لا نعرف الصورة شيئاً متشابهاً للربط الثاني في اللغات الطبيعية أي النطق بصوتيات. وليس ذلك لأن الصورة ذات طبيعة بصرية و غير صوتية

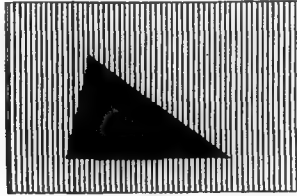
فلا يمكن أن تكون هناك وحدات صوتية مثل الصوتيات، بل، وعلى الأخص، وبصورة أعمق، لأننا لا نجد في الصورة صعباً مماثلاً لصعبد الصوتيات، أي لا نجد ربطاً بين وحدات فارغة من المعنى.

ومن مميزات الصورة أنها، فعلاً، تظل نوماً في عالم المعنى.

وهذه نقطة هي ولا شك الوحدة الصغرى القابلة للعزل داخل لغة الصور؛ أعني "وحدة معقدة" (كاننمكي): فوصف نقطة، شكلها، لونها، كثافتها، قد يحتاج عدة صفحات من كتابات "آلن روب - غريبت Alain Robbe-Grillet"، ثم أن تقطيع نقطة يؤدي دائماً إلى نقطة أخرى، إلى نقطة لها هي ذاتها، مزايا عانية (أي لها معنى - المعرّب) لا تقل عدداً عن مزايا النقطة الأولى، وهلمجرأ... وحتى لو تابعنا عملية تفكيك الصورة إلى أبعد الحدود التي نريدها، فإننا لن نصل أبداً إلى إظهار وحدات بدون معنى.

فلنفترض الآن صورة بنئية (أولية) من نوع الصورة التي نوردها فيما

يلي:



إن صورة ما لا تظهر إلا عندما توضع بقعتان في علاقة تضمينية (أي تداخل بحيث تتضمن بقعة البقعة الأخرى - المعرّب)، ونطلق تسمية حاملة أو

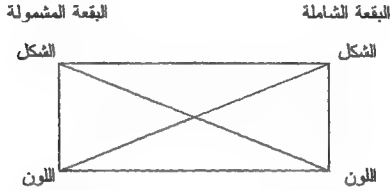
سطح أو خلفية على البقعة الضامة وتسمية صورة على البقعة المضمومة.  
فيولد معنى من منظومة العلاقات العديدة التي تعمل عملها بين البقعة الضامة  
والبقعة المضمومة. ولنحدد المحاور الرئيسية منها:

- محور الشكل: مثلث الشكل أم مستطيل الشكل
- محور اللون: أسود أم أبيض
- محور القيمة أو النضر - غامق أم فاتح
- محور المادة (أو البرغلة): مُسَمَّط أم منقطع (مخطط).
- محور الوضع: صورة تميل قليلاً إلى اليمين ونحو الأسفل بالنسبة  
إلى البقعة الضامة.
- محور الاتجاه: مثلث موجهً أفقياً ورأسه موجهً نحو الجانب الأيمن،  
إلخ...
- ونحن نقترح أن نطلق تسمية:

- علاقات عمودية (relations verticales) على العلاقات العاملة بين المتغيرات  
المختلفة في البقعة الواحدة: بين الشكل واللون، بين اللون والمادة، إلخ..
- علاقات أفقية (relations horizontales) على الصلات المتواجدة بين  
المتغيرات التي هي من نوع واحد في البقعة الشاملة والبقعة المشمولة:  
بين شكل البقعة الشاملة وشكل البقعة المشمولة، بين لون البقعة الشاملة  
ولون البقعة المشمولة، إلخ..

- علاقة مائلة (relations obliques) على الصلات التي بين متغيرات مختلفة من البقعة المشمولة ومن البقعة الشاملة، بين شكل البقعة المشمولة ولون البقعة الشاملة، إلخ...

وعندما لا ننظر بعين الاعتبار إلا إلى العلاقات التي يمكن أ، تقوم بين متغيرتين (مثلاً بين الشكل واللون) ثمة ستة احتمالات ممكنة في التراكيب:



وانطلاقاً من هنا، نتخيل غنى التراكيب التي تعني مجموع المحاور والمتغيرات! وهكذا يأتي المعنى إلى الصور قبل كل تركيز تصويري أو رمزي: أي على الصعيد التشكيلي الصرف. وبالتالي فإن من الخطأ كلياً اعتبار أن الرسوم والأفلام المسمّاة "تجريدية" ليس لها معنى، بذريعة أنها لا تمثل شيئاً؛ ففي هذا النوع من الإخراجات يجري إنتاج المعنى على المستوى التشكيلي، وهو كما رأينا يستعمل آليات معقدة جداً.

ونتيجةً هذا التحليل هي أن الصور التصويرية (أي الصور التي تمثل أشياء من العالم - للمعرب) تربط دائماً صعيدين من إنتاج المعنى: الصعيد للتصويري (التمثيلي) والصعيد التشكيلي (لون أن نحكم مسبقاً في نواجد



أصعده لم ندرسها حتى الآن، كالصعيد للتواردي<sup>١</sup> (أو الخواطري - المعرب) الذي سنتحدث عنه في الفصل الخامس). ونستطيع أن نقول الشيء نفسه عن هذه الصور التي تشكل نوعاً خاصاً إلى حد ما كالحروف والأرقام، إذ أننا ننسى في الكثير من الأحيان أن للحروف والأرقام قيمة تامة كالصور. عدا عن معناها الخاص كحروف وأرقام. فالطباعة<sup>٢</sup> هي فن اللعب بالصعيد التشكيلي لهذه الصور.

حول المعنى التشكيلي، انظر مجموعة (ج. دوبوا - ف. إيدلين - ج. م. كلنكيرغ): الصور، "الأيقونية والتشكيلية، على أساس من السيميائية البصرية" البلاغة والسيميائية، مجلة علم الجمال *Revue d'esthétique* - ١٩٧٩ - U.G.E. المجموعة ١٨/١ ص ١٧٣ - ١٩٢ - وحول عمل الطباعة كأداة لإنتاج معنى، انظر ر. لنديكنر: "عناصر من أجل سيميائية للتصوير الضوئي" *Éléments pur une sémiotique de la photographie* الفصل الثالث: الحرف الطباعي باعتباره صورة صغرى (أي الحد الأدنى من الصور - المعرب)، يديه إيماف - ١٩٧١ - ص ١٢١ - ١٤١؛ و ج. بلانشار، "سيميائية الطباعة" *Sémiologie de la typographie* أطروحة لدورة ثالثة E.H.S.S. ١٩٧٩ - مجلد اللوحات وحده (٢٥٤ لوحة) نشر في فرنسا عن طريق لقاءات لور ومدرسة الفنون الجميلة في بيزانسون: من أجل سيميائية للطباعة *pour une sémiologie de la typographie* - ١٩٧٩؛ وجرى نشر الأطروحة نفسها في إيطاليا تحت عنوان *L'eredità Gutenberg per una semiologia del la tipographia* - ج. ألفيري ١٩٨٩ (ترجمة سيزار مالبينو).

---

١- أن نقال كلمة أو اسم فترد إلى الخاطر صفات وأمر تتعلق بهذا الاسم أو بهذه الكلمة

- المعرب.

٢- الطباعة Typographie - هي الطباعة بواسطة أحرف لفترة تتضد في سطور - المعرب.

وتحمل كل مقدمة فلم، علاوة عن المعلومات التي تحملها إلينا الكلمات المقدمة إلينا لنقرأها (جدول أسماء المشاركين في إخراج الفيلم والعنوان والكرتونيات التي تشرح ظروف الإخراج والكرتونيات السردية إلخ..)، معنى تشكيليًا نوعيًا، ولو لم يكن سوى الإعراب بحجم الحروف، عن تراتب المشاركين في إخراج الفيلم. ولكن الأمور في الكثير من الأحيان تكون أكثر إعداداً بكثير وتلعب الحروف دورها كاملاً كصور، كما في مقدمات شاول باسّ (الخروج (سفر من التوراة - المعرب) - سبارتاكوس - بيسكو) التي يعبر فيها بواسطة الخط عن دينامية العنوان أو في بعض العناوين الوسيطة في السينما الصامتة. وفي تاريخ السينما بعض الأمثلة المشهورة: مثل العنوان الوسيط "وإذا غرقت" عن "البارجة - Laure" من إخراج مورنو التي تنوب و "تغرق" كما لو كانت الجملة نفسها تغرق، وفي فيلم "الإضراب" من إخراج انشتاين، عنوان وسيط يقول: "كل شيء في المصنع هادئ أما العمال فهم مستأؤون" نجد الحرفين اللذين يشكلان باللغة الروسية كلمة "ولكن" (H et O) يحتلان الشاشة كلها ثم ينتقل الحرف H وراء الحرف O ويختفي بينما حرف O يأخذ في الدوران ويتحول عن طريق مزج متصل إلى دولا ب مكنة؛ كما نذكر العناوين الوسيطة في فيلم "متروبوليس" الذي تصعد فيها الكلمات وتنزل وتندور... إلخ.

فرانسوا ألبيرا "كتابة وصور"؛ ملاحظات حول العناوين الوسيطة في السينما الصامتة" في مجلة "نيالكتيك" العدد ٩ ص ص ٢٣ - ٣٥ وجيرار

بلاششار "الكتابة البصرية السينمائية" في مجلة "المكان والحرف" U.G.E.  
المجموعة ١٨/١٠ - ١٩٧٧ ص ص ٣٩٣ - ٤٣٨.

وبالإجمال نقول أن المعنى يتوالد (بمعنى ينكائر - المعرب) في  
الصورة ومهما تكن طبيعتها (ثابتة أو متحركة - تصويرية أو غير  
تصويرية). وليس فيها ما يقابل وحدة بدون معنى كالصوت اللاحق  
(phonème).

#### غياب الكليمات (Absence de morphèmes) :

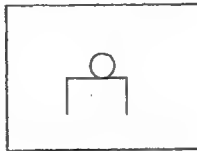
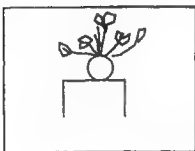
والصورة لا تعرف شيئاً مماثلاً لهذه للوحدات من الربط الأولي التي  
نسميها الكليمات (morphèmes). فليس في الصورة مجموعة مغلقة من الوحدات  
التي يمكن أن تعمل كعلامات من قواعد اللغة، ثابتة وواضحة. وعلى سبيل  
المثال سنبحث مسألة علامات الزمن وعلامات الجمع والنفي.

#### تعبير النفي :

يصعب كثيراً على الصورة أن تقول (ne...pas) (لا أو لم أو ليس)، كما  
يصعب عليها بشكل أعم أن تعبّر عن النفي. كيف تجعل المشاهد يفهم مثلاً:  
ليس من زهور في هذه الغرفة؟ كيف تعني بصرياً ما هو غائب؟ طبعاً إذا أنا  
بيّنت بصورة مضخمة أصيص زهر بدون زهر، فإن المشاهد سيستنتج ولا  
شك أنني أريد أن أفهمه أن "ليس من زهور في هذا الأصيص"، غير أن هذا

الاستنتاج، من جهة، ليس الوحيد الذي يمكن أن يستنتجه المشاهد، (يمكن مثلاً أن يستنتج أن هذا الأصيل هو بحد ذاته غرض تزييني جميل، أنه سيلعب دوراً في ما يتبع من القصة، إلخ..)، ومن جهة أخرى، لو وافقنا أن هذه التركيبة تعبر جيداً: ليس في الأصيل زهور، فإن هذه الطريقة في التعبير لا تمت بصلة إلى استعمال كلمة نافية: إنها تستند كلياً إلى عاداتنا وإلى طريقتنا في فهم العالم (مثلاً، هنا، على تفكير من هذا النوع: أن أصيص الزهر مصنوع "عادةً" ليحتوي زهوراً، فإذا عرضوا علينا أصيصاً فارغاً، فهذا يقصد إفهامنا أن لا وجود للزهور في هذا الأصيل، إلخ..). وعندما نبني محاكمات (عقلية طبعاً - المعرب) على ما ليس موجوداً في صورة ما، يكون هذا دائماً بالاعتماد على معرفتنا عن العالم وليس على معرفتنا بالخطاب السينمائي.

وحتى إذا لجأنا إلى مونتاج سطحي فإن الصعوبة لن تحل.



فهذا المونتاج لا يقول مع ذلك ليس في هذا الإناء زهور أو لم يعد في هذا الإناء زهور، أو لقد أخذت الزهور من هذا الإناء، أو كانت في هذا الإناء سابقاً زهور، أو أصبح هذا الإناء فارغاً من الآن فصاعداً، إلخ.. لقد جرت محاولات لحل المشكلة باللجوء إلى إشارة اصطلاحية هي صليب الشطب :



ولكننا هنا أيضاً لا نجد شيئاً مماثلاً للمنظومة اللغوية: ne...pas ففراءة الإشارة الاصطلاحية يمكن أن تكون أيضاً: محظور التدخين (interdiction de fumer) أو ممنوع التدخين (Defense de fumer) أو لا تدخن (ne pas fumer). علماً أن استعمال الصليب له معانٍ عديدة، وليست كلها سلبية: وهكذا تستعمل هذه الإشارة في جداول التحقيق أو الألعاب لتعليم الخانة التي تقابل الجواب المختار؛ ففي هذه الحالات لن تكون للصورة أعلاه أي قيمة سلبية إذ أن الصليب يشير فقط إلى أن الخانة التي تحمل السجارة هي الجواب المختار.

وفي إشارات قانون السير، نجد أن العارضة المائلة هي التي تعني pas ne... (لا...) (في إشارة لا توقف سيارتك (ne pas stationner))، لا تتوجه إلى اليمين أو إلى الشمال، لا تَزمر، إلخ). إن الأمر يتعلق بإشارة معللة (يتحدث موان عن "إشارة الشطب")، ولكن ليست كل عارضة مائلة تعني "لا" (ne.pas)، حتى في نطاق قانون السير؛ إذ أننا نجدها أيضاً على لوحات نهاية المدينة وخروج من الطريق؛ كما أن لوحة نهاية المنع ليست فيها عارضة مائلة.. وحتى في هذا القانون المفرط في الاصطلاحية، فإن العارضة المائلة لا تشكل بالتالي إشارة ثابتة ونظامية للنفي.

ج موان "دراسة سيميائية قانون السير" منخل إلى السيميائية ص ص

١٥٥-١٦٩

وفي "الريح شرقية"، يستعمل غودار أسلوب الشطب هذا لينفي ما تعرضه صورة ما ولكن كل ما نجح في عمله هو أنه عرض علينا صورة مشطوبة.

حول مشكلة التعبير عن النفي في خطاب الصور، اقرأ سول وورث: " pictures can't say Versus 12/5 , 1975 Aln't .

### التعبير عن الجمع :

ليس لدى الصورة شيء يعادل نظام المقارنة: شخص (واحد) مقابل أشخاص (كثيرون) ولنكتف بمثال. إن أحد الحلول لتمثل عن طريق الصورة شيئاً يمكن أن يعني "أشخاص". والتلاعب بالعدد الكبير من الأفراد المتواجدين في الإطار:



غير أن قراءة هذه الصورة بنظرة ساذجة، لا نقول لنا "أشخاصاً" بل "واحد وعشرون شخصاً". فلكي نجعل هذه الصورة نقول "أشخاص" (أي بدون تحديد العدد-المعرب)، ينبغي أن نراهن على تأثير العدد وأن نأمل بأن يؤدي ذلك إلى تثبيت التعداد. أو بصورة أدق، فإن الطريقة التي ستجري بها قراءة هذه الصورة على هذا الصعيد، ستتوقف في الأساس على السياق الذي ستعرض فيه، وعلى نمط القراءة المصيبة التي ستتاح للمشاهد - القارئ. فمن الممكن جداً، مثلاً، أن يسعى المشاهد جهده ليعد الأشخاص المتواجدين في الإطار: ويكفي لذلك أن تكون للقصة قد حرّضته على ذلك (فإذا كنا، مثلاً، في فيلم بوليسي والمطلوب هو معرفة كم شخصاً كانوا في هذا المكان في هذا الوقت أو ذاك من اليوم)، أو حرّضته التعليق (يمكن أن نتخيل أن فيلماً تعليمياً يستخدمه أطفال صغار، يدعوهم إلى تعداد الأشخاص الذين في الإطار) أو أي تحريض آخر؛ في هذه الحال ستعني الصورة بوضوح **واحد وعشرين شخصاً**.

وبالعكس إذا أتى هذا المقطع ضمن مجموعة تصف حركة الشوارع في مدينة، فإن القارئ سيفترض مسبقاً أنه ليس مطلوباً منه أن يقوم بهذا التعداد وأن المهم فقط هو أن يأخذ في الحسبان كثرة الأشخاص الحاضرين في الإطار. وحتى في هذا الاحتمال، فإن الصورة لن تقول بوضوح "أشخاص". بل قد تقول أيضاً "عدة أشخاص" أو "عددًا ما من الناس" أو ببساطة "أشخاص"، إلخ. أي كل الدلالات غير المتعادلة حتى وإن كانت كلها تعني الجمع.

إن القول بأن الصورة الثابتة والسينما لا يعرفان كلمة "جمع" لا يعني إذن أن هاتين الوسيطتين التعبيريتين عاجزتان عن التعبير عن الجمع، بل إنهما لا تستطيعان ذلك بمجرد إضافة علامة وإن الطريقة التي سيعبران بها عن ذلك ستكون دوماً أقل دقة مما هي للغات الطبيعية.

#### التعبير عن العلاقات الزمنية :

إذا لم تكن هناك إشارات معاكسة، فإننا نعتبر أن ما تُعرض علينا مشاهدته في فيلم ما إنما يجري في عالم للتاريخ المروي، أي في الوقت الحاضر . فبالنسبة لهذا المرجع الحاضر يمكن أن تظهر فروق زمنية: كالعودة إلى حدث من الماضي أو إسقاط على المستقبل. ويلجأ الفيلم إلى مختلف الوسائل ليعبر لنا عن هذا الانقطاع الزمني. بعضها يرتبط بمضمون الفيلم: كتغيير الديكور أو الثياب، كتصغير السن أو تكبير السن بالنسبة لشخص ما (وفي الوقت نفسه يجب أن يفهم المشاهد أن الشخص هو نفسه



وهو أصغر سنًا أو أكبر سنًا، وليس شخصاً آخر). أما البعض الآخر من الوسائل فهي خاصة بمعالجة الفيلم الأسلوبية : ففي فيلم *تحية ليها الحزن* من إخراج أوتو بريمنجر (عن رواية فرانسواز ساغان) ، نجد التعبير عن التناقض بين *الحاضر والماضي* يترجم بالانتقال من الملون إلى الأسود والأبيض؛ إن هذه المعالجة تشكل أسلوباً خاصاً بهذا الفيلم، فهو ليس تلاعباً بعلامات صالحة للخطاب السينمائي بمجموعه، حتى ولو كان هذا الأسلوب، بدون شك، معللاً جزئياً بتاريخ السينما (كيف لا نربط تمثّل الأسود والأبيض بالماضي لكون السينما كانت بالأسود والأبيض قبل أن تصبح ملونة؟). وحتى بعد أن لقي هذا الفيلم النجاح أمكنت العودة إلى هذا الأسلوب فيما بعد في أفلام أخرى (علماً أن ليس من المستبعد أن يكون أوتوبريمنجر نفسه استعاره من فيلم آخر، ولكن هذا لا يغير شيئاً من وضعه). وفي الكثير من الأحيان نجد أن البنية السردية هي التي تؤمّن فهم انتقال المقطع إلى الماضي أو إلى المستقبل، أو يؤمّنه الحوار وحده أيضاً: *هل تتذكر منذ عشرين عاماً، في باريس؟ أو التطبيق: واخفوا يتذكرون الأيام الخالية منذ عشرين عاماً في هذه العاصمة، أي مداخلة في لغة طبيعية.*

وفيما عدا هذه الحالات الأخيرة التي يعود فيها التعبير للزمني إلى اللغات الطبيعية، فليس في هذه الأساليب ما يذكر باستعمال كلمات زمنية ولو من بعيد:

*إن بيير يتلذذ بمسلطته، جالماً في مكتبه كمدير باريسي، كما كان يتلذذ في نوجانت مكانه كأول في الإملاء.*

إن تغييراً بسيطاً في آخر الكلمة يكفي لجعلنا ننقل إلى ماضي الشخص! ومن المؤكد أن ليس في السينما شيء من هذا القبيل! وهذا أيضاً لا يعني أن السينما مكرمة للحاضر، إن ماري-كلير روبارس على كامل الحق أن تؤكد بأن الفكرة المتاحة في كثير من الأحيان بأن السينما فن للحاضر، "تناسب مع نوع ما من الأفلام حيث المونتاج يواصل الوهم باستمرارية مقررة سلفاً" ويتوصل فيلم مثل "مورييل" (من آلان ريسني *Alain Resnais*) إلى جعل عمل الزمن ملحوظاً؛ وذلك عن طريق بناء معقد يعبئ للبنى السردية ومونتاج الصور - الأصول؛ وفوق هذا فإن هذا البناء خاص بفيلم "مورييل": "فمن غير الممكن [...] ترميز هذا الزمن خارج النص الذي يظهر فيه".

ماري - كلير روبارس "مورييل، أوزمن حكاية" (Muriel, ou le temps d'un récit) للفصل السابع من "مورييل، - قصة بحث" لكلود بايلبي - ميشيل ماري - ماري كلير روبارس، منشورات الجليل (Galilee) - ١٩٧٤ - ص ٢٦٨ - ٢٩٧. ومن أجل بحث إجمالي لمسألة الزمنية في السينما ولكن ضمن منظور مختلف عن المنصور المقدم هنا ( المقصود تناول في عبارات إيضاحية)، اقرأ جيانغوانكو بنتيسيني *La - Bompiani 1919 - Tempo del senso* - 1979. *Logica temporale - dei testi audiovisivi* - 1979.

إن ما يتقارب في الخطاب السينمائي أكثر التقارب ولا شك مع هذا الاستعمال للكلمات الزمنية، هو اللجوء إلى المزج الممسلسل الذي أصبح نوعاً من الطريقة المرمزة لإدخال الماضي على الخط. وسوف نبحت هذه النقطة بدرس حالة عدد من الوجوه (الصور) السينمائية التي تشكل ما يمكن أن نسميه "شبه الكلمات".

### شبهه - الكلييمات (pseudo-Morphe`mes) :

إن سلسلة الإشارات البصرية كالمزج إلى الأسود، أو المزج المتسلسل، أو المزج عند الفتحة، الجنيحات<sup>١</sup>، إلخ... وسلسلة حركات التقليل - (أي تصوير الفيلم - المعرّب) (لاستحوار وتحريك الكاميرا و "الزومية") تشكلان ولا شك ما هو الأكل بعداً في الخطاب السينمائي عن وضع الكلمة.

وثمة ثلاث سمات يبدو لنا أنها تقرب هذه الإشارات من كلييمات اللغات الطبيعية: ويتعلق الأمر بصور قلمية نوعية لا بعناصر من العالم (أي موجودة في الواقع - المعرّب) إنها صور محددة جيداً، سهلة للتصليح، دقيقة ويمكن عزلها إلى حد ما، إنها صور ليست عناصر مرتبطة بموضوع قلمي حتى ولا بثقافة ما ولكنها أنواع من العلامات البنائية، وتبدو هذه الإشارات وكأن لها معنّيات ثابتة نسبياً وهي للمزج إلى الأسود، ويستعمل لوسم نهاية قسم ما، - والمزج المتسلسل ويستعمل في الربط بين مقطعين يعودان إلى أمكنة أو أزمنة مختلفة، - والقطع الصريح (= الاكتفاء بوضع مستويين جنباً إلى جنب دون أي شكل آخر للوصل وهذا في فراغه بالذات إشارة بصرية) وهو يعمل كفقدان للتقطيع وبالتالي كدلالة استمرار، إلخ. وكذلك الأمر بالنسبة لما يتعلق بحركات التقليل، حيث نميّز عموماً، دون كثير من العناء، تحريكاً أمامياً لاستحوار يمين - شمال، وعملية زوم إلى الوراء لتحريك جانبي، إلخ. وأخيراً تأتي هذه الإشارات لتتطبق على عناصر من المضمون متواجدة سلفاً (الصور) كما تأتي الكلييمات لتتطابق مع الجذور.

---

١- الجنيحات (vglets) حسب القاموس ونفضل استعارة كلمة "جفن (أو جفن النوراة)" بدلاً عنها لأن المقصود هنا هو عبارة عن قطعة معنّية تفسد طريقها للنور في النوراة عند تدويرها وتساعد على توجيه حزمة النور - المعرّب.

ولنحترس مع هذا من التسرع في التشبيه: فحتى هاتان السلسلتان تختلفان اختلافاً كبيراً إلى حد ما عن كليمات اللغات الطبيعية. والفرق الأساسي هو أن استعمال هذه الإشارات لا يفرض نفسه كالإلزام على المخرج السينمائي؛ وبالمقابل ليس للمتكلم خيار بين استعمال أو عدم استعمال كليمات لغة ما. فالتحدث (أو الكتابة) في لغة يعني بصورة إلزامية تعبئة مجموعتها الكليماتية. كما أن تطبيق هذه الإشارات على الصور لا يجري بذات الطريقة التي يجري بها تطبيق الكليمات على الجذور؛ فالكليمات تضاف إلى الجذور (مثلاً حرف S كعلامة للجمع والأواخر الشفوية، إلخ. أو تغيّر البنية النقطعية للجذور التي تنطبق عليها (مثلاً: *il vient/ il venait – je suis/ tu es*)؛ بينما الصور السينمائية التي ندرسها هنا تتدخل، بالعكس من ذلك، من فوق التمثيلات التي تنقلها الصورة: إنها من نوع الأس (exposants) أو عناصر فوق – النقطعية [منز – II ص ١٧٥].

غير أن هناك فروقاً نوعية أخرى خاصة بهذه السلسلة أو تلك. فبينما نجد كليمات اللغات الطبيعية تشكل وحدات منفصلة، نجد أن الحال هذا لا ينطبق على وحدات سلسلة حركات التظليم. ولنذكر أن ما يسمى وحدات منفصلة، تلك الوحدات التي تعمل بطريقة كل شيء أو لا شيء: *je n'ai ni tu* و *ni il* و *si j'ai je*. وليس ثمة وسيط بين هذه الوحدات؛ ولا يمكن أن يكون هناك *je* (أنا) إلى حد ما أو *tu* (أنت) إلى حد ما!

وبالعكس، نستطيع الانتقال بنعومة من استحوار جانبي إلى تحريك الكاميرا في عملية مرافقة، ومن ضربة زوم خلفية إلى تحريك خلفي، إلخ. إن

حركات الكاميرا تشكل وحدات متواصلة. سلسلة الإشارات البصرية من وجهة النظر هذه نظام كليماتي morphématique أكثر ضمانة بقليل؛ إنها تربط بين وحدات منفصلة (فإنما أن يكون لنا مزج متصل أو لا يكون)؛ وحتى لو كان هذا المزج يمكن أن يتغير في ديمومته، فإننا لن نستطيع أن نحصل على مزج متصل "إلى حد ما". إن هذه الإشارات تنفصل على كل حال عن الكليمات الأسنية بعلاقة العاني - المعني الأقل تماوجاً؛ فعدم الاستقرار العاني للإشارات البصرية يظل فعلاً أكبر بكثير مما ألمحنا إليه سابقاً. ولنعد إلى مثال المزج المتسلسل فقد ذكرناه كعلامة من شأنها أن تشير إلى عودة إلى الماضي وعلامة تساعد في ربط مقطعين عائدين إلى أمكنة أو أزمنة مختلفة، وهذا ليس شيئاً واحداً تماماً؛ ولكنه يمكن أيضاً أن يساعد في بناء وصف ما أو في الجمع بين مجموعة من المقاطع التي تبرز موضوعاً واحداً، أو في تصوير حلم، أو في تحريك سلسلة من رسوم تمثل مختلف المراحل من حركة ما (فالجهاز المسمى "مسجل التحريك" (animographe) مصمم على هذا المبدأ) أو في الربط، بصرياً بين كرتونتين من مقنعة فيلم، إلخ. من المؤكد أنه يمكن لفت انتباهنا إلى أن الكلمة الخاصة بالفعل الماضي الناقص (L'imparfait) وهي alt- ليس لها هي أيضاً قيمة زمنية واحدة (فقد يكون لها دلالة على الحاضر)، حتى ولا قيمة زمنية حصراً (فكثيراً ما تكون علامة إظهارية لتعبر عن العادة أو الديمومة)، لكنها بعيدة، إجمالاً، عن احتواء قابلية المقووط أو المرونة العانية التي في المزج المتسلسل؛ فإذا كانت قيمتها غير وحيدة، فإن مهماتها تظل قابلة للتعداد وقابلة للتنظيم على عدد محدود من المحاور (محوري الزمن

(والمظهر)؛ وليس شيء من مثل هذا مع المزج المتسلسل الذي يظل عدد دلالته شبه لامحدود.

من النادر في الواقع، أن يساعد المزج المتسلسل لوحده في إحداث عودة إلى الوراء (إلى الماضي)، وهو في أكثر الأحيان يترابط مع مؤشرات أخرى، والمجموعة هي التي تجعل المشاهد يفهم الانتقال إلى الماضي. ففي مشهد من فلم "زازي في المترو" (Zazie dans le metro) تسلي لويس مال جمع هذه العلامات التي تعيد المشاهد إلى الماضي: صورة مضخمة: تضخيم صورة زازي وعيناها مرتفعتان إلى السماء، ونظرها شارد مع إيماء تعبر عن إجهاد فكري شديد، وفجأة تأخذ بالتكلم بصورة أبطأ بكثير من المعتاد؛ وفوق هذا هي تتكلم ولكن شفيتها لا تتحركان؛ فصوتها الدخلي هو الذي يتكلم: "كان ذلك في العام الماضي... ذات يوم أحد من شهر أوكتوبر (تشرين الأول)... أنا ما أزال أنكر ذلك..." وأخيراً يأتي المزج المتسلسل، مزج بطيء جداً مع لحظة طويلة من الإبهام (الضبابية) ولا يجري التغير الزمني إلا عدد ذلك.

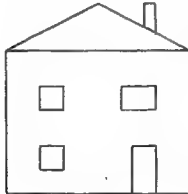
ومن الممكن أن نقوم بملاحظات مماثلة حول سائر وحدات السلسلة. أما بالنسبة لحركات الكاميرا فهي ليست وحدات مزودة بذاتها بالمعنى بقدر ما هي وحدات تأخذ معنى ضمن إطار مضافة [منتر - ص ٧٦]: ففي العلاقة مع الشيء المقلم (أي للمصور في الفيلم - المعرب) يفهم المشاهد أنه أمام حركة تقدم أو رجوع (حركة للكاميرا لا وجود لها إلا بالنسبة لشيء معين أو لمجموعة معينة من الأشياء)؛ ناهيك عن أنه ليس من السهل دائماً إدراك الفرق بين حركتين: فضربة "زوم" أو استحوار يمكنهما إحداث تأثير كتأثير تحريك للكاميرا. والحقيقة أن هذه التأثيرات هي التي يلحها المشاهد أكثر من للوحدات التي تساعد في إحداث هذه التأثيرات.

وبالرغم من بعض السمات المشتركة، فليست الوحدات المذكورة سوى  
كلمات مشابهة للوحدات التي نجدها في اللغات الطبيعية.

وربما كان الاستثناء الوحيد يتكوّن بواسطة المزج إلى الأسود أو  
بواسطة قطع السواد التي تأتي أحياناً لتفصل بين مشهدين؛ فعندما يصبح  
الأسود المعطي البصري الوحيد المقدم إلى المشاهد ولو للحظة قصيرة، فإنه  
يشكل عندئذ في حد ذاته مقطعاً صغيراً جداً؛ إنه يحتفظ دائماً عندئذ بقيمة  
صمت بصري، قيمة خط فاصل، عدا عن شتى الظلال التي يمكن أن تأتي  
لتؤثر على دلالاته [متر ١١ ص ١٣٥]. وهكذا فإن بقع السواد هي المؤشرات  
الوحيدة ذات الدلالة الثابتة في الخطاب السينمائي وهي بصفتها هذه،  
الإشارات التي تبتعد أقل الابتعاد عما يمكن أن نسميه كلمة سينمائية.

#### ١- غياب جنور : Absence de lexemes

لا تعرف السينما شيئاً، أيضاً، عن مثيل للجنور. ذلك أن كل صورة،  
مهما كانت مبالغاً في بساطتها، تظل دائماً أكثر من جنر. وهكذا لن أستطيع  
أبدأ أن أصور فكرة "بيت" التي يعبر عنها الجنر "بيت".



حتى هذه الصورة، مع أنها، أوه كم هي فقيرة، لا تعادل الجذر "بيت": إنها تقول لي أن المقصود بيت له سقف قرميدي وطابقان ومدخنة على الجانب الأيمن وثلاث نوافذ، اثنتان إلى اليسار وواحدة إلى اليمين فوق الباب تماماً. فماذا نقول إذن عندما نكون أمام صورة ضوئية أو أمام مقطع سينمائي مع كل رفاه التفاصيل المعروض لنا لنراه!

فمع الصورة نكون أقرب إلى الوصف مما إلى الجذر (lexème)؛ دون أن يكون ذلك أيضاً وصفاً في الحقيقة. إن وصفاً يفترض، بالفعل، كما بين فيليب هامون بشكل جيد، إرغاماً أمرياً، مبدأ تنظيمياً، يكون في أكثر الأحيان ذا طبيعة تراتبية تصنيفية، فمثلاً لكي تصبح الصورة أعلاه وصفاً حقيقياً، ينبغي عمل مونتاج، وحركات كاميرا أو تعليق، يدعوننا على التوالي إلى ملاحظته في مجموعه، ثم إلى ملاحظة كون الباب يقع إلى اليمين ومحاطاً بثلاث نوافذ وأن هناك مدخنة على الجانب الأيمن من السطح إلخ. فبدون هذه الرؤية المرتبة لا يكون ثمة وصف.

فيليب هامون - مدخل إلى التحليل الوصفي 1981 Hachette Université

إن الصورة والفلم يضعاننا فوراً في وحدات ذات مقاسات أعلى كثيراً من الجنور: أي على صعيد "النص"، ومن المفهوم طبعاً أن كلمة نص لا يمكن أخذها هنا بمعناها الضيق كبنية يمكن فهمها مبنية بكلمات، بل بالمعنى الأوسع بكثير الذي ترتديه في الأسنية (عند هيلمسليين) أو في السيميائية (عند ر. بارتس) أي بناء ذي بنية معقدة وعانية (وبهذه الصفة تصبح قطعة موسيقية، أو لوحة رسم أو فيلم نصوياً).



وليس في الخطاب السينمائي شيء مشابه للصوتيات (phonèmes) والكلمات (Morphèmes) والجذور في اللغات الطبيعية؛ فهو لا يعرف "الربط المزدوج" (double articulation) الذي نجده في اللغات الطبيعية. واستنتج ش. متر من هذا أن السينما "خطاب بدون لغة" (un langage sans langue)، ما دام النطق (أو الربط) المزدوج، حسب كلام أ. مارتييه، هو السمة التعريفية للغات الطبيعية، ولكن لويس ج. برييتو بين بعد ذلك أن ثمة كودات أخرى غير السنوية تمتلك أيضاً هذه الخاصية.

مثلاً كود الأرقام الهاتفية الفرنسي لديه أيضاً ربط مزدوج: ففي مرة (١٤) معينة تساعد الأرقام (٧-٢-٥) في بقاء عانيات الكود الهاتفي، ولكنها ليست في ذاتها عانية بالنسبة لهذا الكود؛ لأن الأعداد وحدها عانية: فالعدد ٧٧ يدل على محافظة اللوار و ٢٥ يدل على المركز الهاتفي المعني و ٢٣ يدل على الأثاث الذي فيه المحول الهاتفي العائد إلى المشترك، إلخ. إن كود النمر<sup>١</sup> الهاتفية يستعمل إذن مستويين من الربط، الأول يمكن مقارنته بمستوى الصوتيات (phonèmes) (مستوى الوحدات الخالية من المعنى)، أي الأرقام، أما المستوى الثاني فيمكن مقارنته بمستوى الكلمات (Monèmes) (الوحدات المزدوجة بمعنى): أي الأعداد (ل.ج. برييتو "الرسائل والمؤشرات" - P.U.F. - ١٩٦٦ - ص ص ١٦٢ - ١٦٣).

إن وجود أو غياب الربط المزدوج لم يعد إذن من الممكن اعتباره اليوم السمة المميزة للغات الطبيعية بالقياس إلى الخطابات الأخرى. ولكن الشيء الهام ليس هنا. فالاعتراف بأن الخطاب السينمائي ليس فيه ربط مزدوج يشكل

---

١- استعملنا كلمة "مرة" للدلالة على مجموع الأرقام (أو ما نسميه في سورية رقم الهاتف) تمييزاً عن الرقم (chiffre) - المعرب.

خطوة أولى في معرفة طريقة عمل هذا الخطاب. وذلك، من جهة، لأن مثل هذا الاستنتاج يعيد الأشياء إلى مكانها الحقيقي بتجميده كل عملية تبالغ في المماثلة بين الخطاب السينمائي واللغات الطبيعية (فاللغات الطبيعية تستعمل الربط المزدوج حتى وإن لم تكن الوحيدة التي تعمل ذلك)؛ ومن جهة أخرى، لأنه يتيح إدراك بعض خصائص الخطاب السينمائي على مستوى عمليات إنتاج المعنى ذاتها. وهي خصائص ليس إدراكها بدون جدوى إذا أردنا استعمال هذا الخطاب لغايات تتعلق بالتواصل أو بالتعبير. فمعرفة الوحدات التي يمتلكها خطاب ما ( للخطاب السينمائي أو خطاب الرسم أو التصوير إلخ - المعرّب) ولا سيما الوحدات التي لا يمتلكها للتعبير عن هذا الشيء أو ذاك، هي الخطوة الأولى نحو التفهم، الدقيق ولو قليلاً، لطريقة عملها:

"إن فهم ما ليس بالفلم، هو كمسب للوقت وليس مضیعة له، ضمن الجهد المبذول لفهم ما هو" [ش. منتر - ١٩٦٨ ص ٦٨].

المثال الأساسي حول مشكلة "النطق المزدوج" في السينما هو مقال ش. منتر: "هل السينما لغة أم خطاب؟" فن: محاولات حول الدلالة في السينما Essais sur la signification au cinema - المجلد الأول، كلنسيك.

ب- حول عمليات "الربط" في السينما؟ "Des Articulations au cinéma"

منذ أن ظهرت البرهنة في عام ١٩٦٤ بقلم ش. منتر على غياب "الربط المزدوج" من السينما وهذه البرهنة تبدو أنها جرّحت منظرَي السينما إلى حد كبير، كما لو كان هذا الغياب نوعاً من عاهة غير مقبولة من شأنها أن

تعرض الصفة الخطابية للسينما للخطر أو أن تقلل من قيمتها أمام اللغات الطبيعية! وهكذا بدأ البحث النشط عن عمليات "الربط" في اللغة السينمائية. ونادرون هم المنظرون السينمائيون الذين لم يقترحوا نماذجهم مع فكرة التبيان أن في السينما "ربط مزدوج". ومنبحث على التوالي في مقترحات جيانفرانكو بيتيتيني - و - بيير باولو باسولينى - و - أمبرتو إيكو.

#### مقترحات جيانفرانكو بيتيتيني (Gianfranco BETTETINI)

في القسم الأول من "السينما: لغة وبنية" ("Lingua et scrittura:Cinema") (بومبياني - Bompiani - 1968 -) أي القسم المعنون "إشارات للفلم" (les signes du film ص.ص ٥٢-٦٠) يقول ج. بيتيتيني أنه يمكن الاعتراف بوجود ربط مزدوج في الخطاب السينمائي بشرط هو "نقل المراجع"، أي تغيير المستوى بالنسبة للربط في اللغات الطبيعية. فمستوى الربط الأول (مستوى العناصر الدالة - niveau de monèmes) تقابله هذه الوحدة الخطابية التي يمكن تعريفها كـ "جملة سينمائية" بينما مستوى الربط الثاني (مستوى الصوتيات - niveau des phonèmes) تقابله سلسلة من الوحدات التقنية؛ غير أن ج. بيتيتيني يلاحظ أن هذه الوحدات، من حيث طريقة عملها، هي أقرب إلى الكلمات - monèmes - في اللغة منها إلى الصوتيات، أما بالنسبة إلى مستوى اللغات الطبيعية فإن نظام الربط في الخطاب السينمائي يجد نفسه بهذا الأسلوب منقولاً درجة إلى الأعلى: نحو الوحدات المزودة بمعنى. وفي نهاية الحساب يقترح ج. بيتيتيني جدولاً ذا ثلاثة مستويات:

## خطاب سينمائي

## لغة شفوية

وحدات صوتية	صوتيات ليس لها معنى خاص بها		وحدات تقنية
وحدات ذات دلالة (معنى)	كلمات Monèmes لها معنى خاص بها	عناصر تقنية تشكل الصورة ليست لها دلالة خاصة بها (معنى)	وحدات تقنية معقدة
وحدات علاقات	جمل لها معنى موحد تعبر عن نية	"سينم"- "إيكونيم" لها معنى خاص بها وتعبر عن نية	وحدات دلالة وعلاقة

الخط الأفقي الأول من هذه اللائحة يقيم توازياً بين الصوتيات (phonèmes) التي هي أصغر وحدات فيزيائية في الكلام وأصغر الوحدات التقنية في السينما؛ مثلاً، يسهم استحوار من اليمين إلى الشمال في تشكيل مقطع ولكنه يمكن أن يعتبر عنصراً ليس من شأنه، بحد ذاته، أن يكون موضع تفكيك تحليلي لاحق؛ ويمكن أن نقول الشيء نفسه بالنسبة لإشارة (أو حركة) أولية أو بالنسبة لمنطقة إنارة، إلخ. أما الخط الثاني فيفقد إلى وحدات تقنية معقدة ناجمة عن عملية تنسيقية بين الوحدات التقنية الأولية السابقة: كالإنارة وضبط الصورة والحركة العامة لمقطع ما، إلخ. فهذه الوحدات، وليس أكثر من السابقات، ليست لها أية دلالة مستقلة، ولا تصبح لها دلالة إلا

في علاقتها مع مركبات أخرى. وأما الخط الثالث فيتوافق بالضبط مع هذا المستوى من العلاقات؛ إننا نجد فيه هذه الوحدات ذات المستوى الأعلى (مقاطع فلمية مؤلفة من عدة مقاطع) يسميها بتييتيني "سينم" (جزء سينمائي) "إيكونيم" (جزء من أيقونة) أو "جمل سينمائية" (phrases cinématographiques) والتي تشكل الوحدات الحقيقية للتواصل والتعبير في الخطاب السينمائي؛ إن لها (أي لهذه الوحدات) دلالة خاصة بها وهي تشكل مقاطع من كلام المؤلف.

#### مقترحات بيير باولو باسولينى (Pier Paolo Pasolini)

إذا كان ج. بتييتيني يحترس بأن لا يماثل أبداً بكل بساطة بين وحدات الخطاب السينمائي ووحدات اللغات الطبيعية (حيث أن كل تحليله يقوم على تفكير قوامه "التماثل": وتكرر هذه اللفظة بإلحاح في الفصل)، فإن ب. ب. باسولينى من جهته أقل حذراً فنجد في أحد مقالاته عن التجربة الشاذة (L'Esperimce hêretique) بعنوان "اللغة المكتوبة للحقيقة"، يخالف ش. متر ويقول أن السينما "لغة" ذات "ربط مزدوج" تمكن مقارنته بالربط المزدوج في اللغات الطبيعية. وتجري برهنته على مرحلتين:

في المرحلة الأولى يبدأ باسولينى بالتأكيد أنه لا يجوز قصر مفهوم اللغة على الخطابات الممهورة بربط مزدوج فيقول:

ينبغي أن نفهم بل وربما أن ننوّر مفهومنا عن اللغة "وإن تكون مستعدين حتى للقبول بوجود" الفاضح "لغة دون ربط مزدوج"

[ص ١٧ - نأخذ استشهداً من طبعة ١٩٧٦ عند بايو]

وهكذا، حتى لو لم يكن في السينما ربط مزدوج فإن هذا لا يحول دون كونها لغة. وفي المرحلة الثانية يعترض بالسوليوني على القول بأن السينما لا تمتلك مثل هذا الربط المزدوج وخاصة مستوى مشابه لمستوى ربط الصوتيات (Phonèmes). "ليس صحيحاً أن هذا الربط اللغوي غير متوفر في السينما، بل ثمة ربط ثان في السينما أيضاً، وهذه في رأيي أهم نقطة في أسفاري (...). وليس صحيحاً أن الوحدة الصغرى في السينما هي الصورة إذا قصدنا بكلمة صورة هذه "النظرة" التي هي الصعيد: أو، بتعبير آخر، ما نراه بالعيون غير العدمية (عدم الكاميرا - المرعب). لقد اعتقد الجميع دوماً هذا الاعتقاد، بمن فيهم متر وأنا نفسي. فبالعكس إن الوحدة الصغرى في اللغة السينمائية هي مختلف الأشياء الواقعية التي تؤلف المقطع" (ص ١٧١).

ويرى بالسوليوني أن الأشياء هي صوتيات (phonèmes) اللغة السينمائية، لأن استعمالها إجباري:

"إن الزعم بأننا نعبّر بواسطة السينما دون أن نستخدم أشياء الواقع وأشكاله ولغاله ودون أن ندرجها ودون أن ندمجها في لغتنا، قد لا يقل عبثية ولا معقولة عن الزعم بأننا نعبّر لسانياً دون أن نستخدم حروفاً صامتة وحروفاً صوتية أي الصوتيات (phonèmes) (أي "مواد الربط الثاني" [المصدر نفسه]).".

"إننا نستطيع أن نسمي كل أشياء أو أشكال أو أصال الواقع المستمر في دخل الصورة السينمائية باسم سينيم cinèmes قبلماً على phonèmes (صوتيات) - (ص ١٧٢). عند ذلك يظهر المقطع (plan) كممثل ggdin (monèmes) أو وحدات الربط الأول.

"وكما أن الكلمات أو التراكيب (monèmes) تتألف من صوتيات (phonèmes) وكما أن هذا التأليف يشكل للربط المزدوج في اللغة، كذلك تتألف كلمات السينما (monèmes du cinéma)، أي المقاطع (les plans) من حركات<sup>١</sup> (cinèmes) (المصدر نفسه).

١- اخترنا كلمة "حركية" كمعنى لكلمة سينيم (cinème) لأن اسم السينما اشتق أصلاً من حركتها - المرعب.

وعندئذ يسهب باسوليني في شرح مارتيني فيقول أنه "الذي يمثل اللحظة الأخيرة من مآل الألسنية الموسورية على صعيد للتعريفات".

"لغة السينما وسيلة للتواصل يجري بواسطتها - وبطريقة متماثلة واحدة في مختلف الجماعات - تحليل التجربة البشرية، في الوحدات التي تكرر المضمون السيميائي والمزودة بتعبير سمعي - بصري هي الكليما (les monèmes) (أو المقاطع plans). أما للتعبير السمعي البصري فيتربط بدوره في وحدات متميزة ومتتالية هي الحريكات (les Gèneses) أو أشياء وأشكال وأفعال الواقع، التي تبقى، مكررة في المنظومة الألسنية والتي تكون مكتومة وغير محدودة ووحدة باللمبة لجميع البشر لأية جنسية لتتصوفا" (ص ص ١٧٣ - ١٧٤).

والحقيقة أن باسوليني لا يتوهم أي وهم حول الطابع غير التقليدي الذي يرتديه استعماله لمفهوم الربط للمزدوج:

إن التطلع إلى تحديد صفات لغة سينمائية، معثرة بها حقاً كلغة، يولد من منشأ سوموري وضمن نطلق موسوري، ولكنه في الوقت نفسه غريب بالقياس إلى الألسنية الموسورية [ص ١٦٨].

إنه يعلم جيداً، مثلاً، أن الحريكات (les cinèmes) "وهي المعطيات النهائية للغة السينمائية، والمقابلة لصويئات (phonèmes) اللغة، ترتدي طابعاً مختلفاً، في ذاته، عن طوابع الصويئات" [ص ١٧٣] وإنما (أي الحريكات - المعرب)، خلافاً للصويئات القليلة العدد، غير متناهية أو على الأقل لا تحصى". [ص ١٧٢] وكان يستطيع (أو يجب) أن يضيف بأن الحريكات ليست وحدات بدون معنى مثل الصويئات - ولكن هذه الفوارق قلما تهتمه لأن ما يريد أن يبيته هو أن الخطاب السينمائي عبارة عن "لغة الواقع المكتوبة" بل وإن لغة الأفلام (أي السينما) هي الحقيقة الواقعية بالذات! [ص ٢٧٧] وبالتالي إن سيميائية الحقيقة هي التي ينبغي المباشرة بدراسها" [ص ١٩٩]:

إن مختلف الأفلام لا ترتنا إلى السينما، بل إلى الحقيقة الواقعة بالذات، وهنا يؤكد من جديد على فرضي الأولي (mon postulat) القائل السينما والحقيقة الواقعة شيء واحد، وأن الفكرة القائلة بأن سيميائية السينما لا يجوز أن تكون إلا فصلاً من السيميائية للعلمة للحقيقة الواقعية [ص ٢١٣].

"وأكرر أيضاً مرة أخرى أن السيميائية العامة التي تصف الحياة، هي ذاتها تستطيع أيضاً أن تصف السينما" [ص ٢١٨].

ويسخر أومبرتوايكو في مقاله "سيميائية الرسائل البصرية" [مجلة للتواصلات - com municatons - العدد ١٥ - ١٩٧٠] من فكرة باسوليني هذه عن "سينما تشبه سيميائية الحقيقة"، ومن يقينه بأن الإشارات الأولية في الخطاب السينمائي هي أشياء واقعية مصورة على الشاشة؛ فيلاحظ (أمبرتوايكو) أن الأمر هنا يتعلق "بسداجة سيميائية فريدة" تتناقض مع الأوليات الأولية من مقاصد السيميائية، وهي التي تسعى عند الاقتضاء إلى تحويل الوقائع الطبيعية إلى ظاهرات ثقافية وليس إلى رد الوقائع الثقافية إلى ظاهرات طبيعية" (ص ٤٣) "إن دراسة سيميائية للسينما لا تستطيع أن تعتبر نفسها مجرد نظرية لنقل العفوية الطبيعية" (ص ٤٤).

وفي كود الكودات (بايو - ص ص ٢٥٤ - ٢٦٢) يرد باسوليني على هذه الانتقادات بأسلوبه المتواضع والمباشر معاً، ألبليغ الأثر:

"عزيزي ليكو، الأمور هي بالضبط عكس ما تقول [...] فجميع الصفحات المهزوزة التي كتبتها في هذا الصدد (كود السينما يسوي كود الحقيقة، في نطاق سيميائية عامة) ترمي إلى تكليف السيميائية "بتقننه" نهائية للطبيعة" (ص ص ٢٥٦ - ٧)

إن فكرة ب.ب. باسوليني الكبرى هي فعلاً أن "لا وجود [...] في الحقيقة لأشياء خام"، ولكن جميع الأشياء ذات دلالات كافية في حالتها الطبيعية لكي تصبح إشارات رمزية".



"لتأخذ صورة دوليب قطار تدور ضمن غيوم من البخار [...] . لقد رأينا جميعاً بألم عيوننا هذه القاطرة الفاخرة بدواليبها ومكابيسها، إنها تنتصب إلى ذاكرتنا البصرية وإلى أحلامنا؛ فإذا رأيناها في الواقع قلنا نقول لنا شيئاً ما: أن ظهورها في أرض مقفرة يقول لنا كم هو مؤثر النشاط البشري وكم هي عظيمة قدرات المجتمع الصناعي، وبالتالي قدرات للرأسمالية، على إلحاق قطاعات جديدة من المستخدمين بها؛ وهي في الوقت نفسه تقول (بالنسبة للبعض منا) أن السائق رجل مستغل وهو مع ذلك يقوم بعمله بجدارة من أجل مجتمع هو ما هو، حتى ولو كان مستغلوه يتقصصون هذا المجتمع. إن الشيء الذي هو القاطرة، كرمز سينمائي ممكن، يستطيع أن يقول لنا كل هذا في اتصال مباشر معنا بذاتنا، وبصورة غير مباشرة مع الآخرين بوصفه إرثاً بصرياً مشتركاً مع الآخرين" [ص ١٣٩].

هذه الإشارات يقترح باسولينى تسميتها "إيمسين" (في الإيطالية im-segno أو image signe في الفرنسية وتعريبها صورة - إشارة - وهذا للتعبير يبدو أن تظهر لأول مرة في الصفحة ٣٣ من الكتاب) بعكس "لنسين" (في الإيطالية linguaggio وبالفرنسية langage-signe وتعريبها "خطاب - صورة").

إن درس السينما من هذا المنظور يعني النظر إلى العالم كخزان فسيح من الإشارات التي لا يفعل الفيلم شيئاً سوى تصويرها. ثمة عناصر كثيرة من العالم تعمل فعلاً كما هي في الفيلم وهناك قسم كبير من تفهم الأفلام يمر عبر الاعتراف بهذه العناصر وعبر تفهم دلالاتها "الثقافية" (دراسة مفصلة لعمليات تتبوا إنتاج هذه الدلالة اللاتنية نجدها مقترحة في الفصل الخامس تحت عنوان "التسميات والأوصاف" (Denotation, Connotation). وهذا لا يمنعنا من القول أن ١. إيكو يثير مشكلة هامة هي مشكلة أنماط تمثيل أشياء العالم في الفيلم (حول هذه النقطة انظر الفصل الثامن: "في التشابه").

### ج- مقترحات أومبرتو إيكو (Umberto ECO) :

إن أفكار إيكو حول عمليات الربط في السينما تكفل ضمن فكرة أوسع حول مفهوم الربط في الخطابات.

وقد ظهرت هذه الأفكار في فرنسا لأول مرة في مقال ضمن العدد ١٥ من مجلة التواصلات - [communications ١٩٧٠]: بعنوان سيميائية الرسائل البصرية" ص ص ١١-٥١، ثم ظهرت مع بعض التوسعات التكميلية، في "البنية الغائبة" (la structure absente) في مجلة [Mercure de France 1972]. ويعود ١. إيكو في هذا الكتاب مرتين إلى قضية عمليات الربط؛ وبوجه عام في فصل عنوانه "عقيدة الربط المزدوج" (ص ص ٢٠١-٢٠٥) ومن وجهة نظر أكثر نوعية، عن الخطابات البصرية، في الفصل "ربط الكودات البصرية" (ص ص ٢٠٦-٢١٨)، أما الاستشهادات. للواردة في هذا المقطع فإنها مقتطفة من مقال مجلة "التواصلات" (Communications).

وعند نقطة انطلاق التحليل، تأكيد يلتقي بملاحظة ب.ب. باسوليني البنيئية: "لا يجوز الاستسلام لسيطرة خرافة اللغة النموذج" (ص-٣٥).

من الخطأ الاعتقاد:

- بأن كل عمل تواصل يكتس على "لغة" قريبة من كودات الكلام الشفوي.  
أن كل لغة يجب أن تتضمن ربطين ثابتين، بل إن من الأصعب أن نتقبل :  
١- أن كل عمل تواصل يقوم على كود (قواعد). ٢- وأن ليس لكل كود، بالضرورة، ربطان ثابتان (إذ ليس له ربطان وأنها ليسا ثابتين) \*  
[كومونيكاسيون العدد ١٥ - ص ٣٣].

ويبين ١. إيكو أن هناك، عدا الكودات ذات الربط المزدوج التي سبق أن تحدثنا عنها (وبصورة أساسية في اللغات الطبيعية)، عن كودات بدون ربط

(مثلاً عصا الأعمى البيضاء : فوجودها يعني: "أنا أعمى" ولكن غيابها ليست له بالضرورة دلالة معاكسة) وعن كودات ليس فيها سوى الربط الأول (مثلاً الترقيم العشري فالأرقام عبارة عن وحدات معنى تتربط فيما بينها لتؤلف الأعداد، ولكنها بحد ذاتها ليست قابلة للتفكيك إلى وحدات بدون معنى - فالعدد ١٢ يمكن تفكيكه إلى عدد واحد أو إلى عددين: عشرة و٢، أي وحدتين ولكن الرقمين ١ و ٢ بحد ذاتهما لا يقبلان التفكيك)، وهناك أخيراً قواعد ذات ربوط متحركة: ففي الموسيقى الصوتية نجد أن الارتفاع والجرس يمكن لكل منهما، تبعاً للحظات الموسيقية، أن يعتبر كوحدات ملازمة من الربط الأول أو الثاني.

وفيما يتعلّق بالخطاب السينمائي يكتشف ا. إيكو ثلاث مستويات من الربط:

**المستوى الأوّل: صور ليقونية** (زاوية، خط منحن، النسبة - بين الصورة - والخلفية، نسبة فاتح - غامق) تتربط بشكل إشارات ليقونية (أنف بشري - عين - طاولة - كرسي).

إن أومبرتو إيكو يستعير مفهوم الصورة من لويس برييتو (Luis Prieto) فيقول أن الصور عبارة عن وحدات من الربط الثاني: فلها إذن قيمة تفاضلية فقط. أما الصوتيات فهي "صور"، غير أن ميزة كلمة "صورة" بالقياس إلى كلمة "صوت" (phonème) فهي أنها ليست مرتبطة باللغات الطبيعية ولا بحاملة عانية نوعية (خاصة) هي الصوت. فكلما كلمة "صورة" كلمة مولدة يمكن استعمالها للدلالة على أية وحدة من الربط الثاني في أي خطاب كان. ومع هذا تسجل أن إيكو يستعمل هذه الكلمة هنا بصورة تختلف قليلاً عن معناها الأصلي إذ أن الوحدات التي يطبقها بهذا الشكل هي وحدات معنى (مستوى المعنى) وليس شبيه للصوتيات (وحدات المعاني). وبالفعل فإن التمييز بين صور وإشارات ليقونية يقابل التمييز

الذي قلنا به في القسم الأول من هذه الدراسة بين صعيدين لإنتاج المعنى في خطاب الصور، هما مستوى المعنى التشكيلي ومستوى المعنى التصويري. فالتمارض بين الصور والإشارات الأيقونية يجب إذن إعادة صياغته من جديد: فليست المعادلة مسألة التعارض بين وحدات من العاني ووحدات من المعنى عانية ومعنية: أي الإشارات التشكيلية والإشارات التصويرية.

**المستوى الثاني:** هذه الإشارات الأيقونية تَمْتَرِج في سميات (أصفر وحدات معنوية) أيقونية (رجل كبير القامة وأشقر بلنيس ملابس فاتحة اللون) هي نفسها قابلة للمزج في صور جزئية (فوتوغرامات) من فلم (مثلاً في صنف، أستاذ يتكلم مع تلاميذه).

إن كلمة "سيم" (أي أصغر وحدة معنوية) ليس لها هنا نفس المعنى الذي نجده لدى أ.ج. غريماس حيث تدل على أصغر وحدات معنوية قابلة للزل حتى داخل الكلمات. أما عند أ. إيكو فمفهوم "سيم" يدل على وحدات من المعنى كبيرة الحجم جداً وتتصل بعدة كلمات.

وهذان المستويان يشكلان "الربط المزدوج" في الخطابات البصرية. إنهما يتدخلان في كل صورة أما في السينما فيحصل شيء إضافي.

**المستوى الثالث:** عند الانتقال من الصورة الجزئية (الفوتوغرام) إلى الصورة المضخمة (اللقطة القريبة)، يقوم الأشخاص بحركات وهكذا تولّد الأيقونات (كينمورفات) (Kinémorphes) أو "عناصر حركية" (وحدات عانية) هي نفسها قابلة للتفكيك إلى حركات (Kinemes) (وحدات إشارائية حركية غير عانية) أو صور حركية (Kinesiques).

---

١- لقد أدخلنا هنا اصطلاحاً جديداً على غرار كلمة (moneme) هو حركية (Kineme) لأن معنى كلمة cinematographie حرفياً تصوير الحركة - فالحركة هي جزء من الحركة الكاملة - (المعرب).

وهكذا يرى ١. إيكو أن الخطاب السينمائي ليس وحده يستعمل "ربطاً مزدوجاً" (صور - إشارات - سميات أيقونية) بل ربما يكون الخطاب الوحيد "الذي يظهر فيه "ربط ثالث" [ص ٤٦] هو بالضبط الربط بين حركات (Kinemes) وعناصر حركية (Kinémorphes).

والحركات (Kinemes) خاصة بالسينما: فالكاميرا تختص فعلاً بخاصة تفكيك الحركات إلى "وحدات منفصلة" هي بحد ذاتها لا تستطيع أن تعني شيئاً. لنتخيل أننا أخذنا قِليماً لشخص وهو يقول كلمة Non (كلا) برأسه (في ذهاب وإياب عامودي): فالكاميرا تفكك هذه الحركة العمودية إلى عدد كبير من المواقف المختلفة (يقدر ما تكون هناك صور جزئية لتمثيل هذه الحركات) وهي مواقف، إذا نظرنا إليها كلاً على حدة، لا تتيح تحديد الحركات (Kinémorphes) التي تخني "كلا". ولا نستطيع القول لطلائعاً من صورة جزئية فيما إذا كان الشخص ينظر إلى أسفل أو يفكر أو يحني رأسه من التعب أو يقول كلا.

لما العناصر الحركية فتدرسها الكينيزيا (Kinesique) أو علم الخطاب الحركي: وترمي الكينيزيا إلى تكويد للحركات البشرية إلى وحدات من المعنيات هي العناصر الحركية (=الكينيمورفات) التي يمكن تنظيمها في منظومات. وربما يفترض تأسيس كينيزيا سينمائية تأخذ في الحسبان ما تعانیه الحركات من تعوّجات عندما تتدمج في الخطاب السينمائي (من تكويد يحيلها إلى حدّ ما إلى حركات مسرحية - تلاعب بالسرعة، بالمنظور، إلخ ) أن الكينيزيا الطبيعية قد تم استنباطها بشكل جدي. وهذا ما لم يتحقق حتى الآن غير أنه تم إحراز تقدمات هامة في السنوات الأخيرة.

ومع كل ما في النماذجيات الكينيزية المتواجدة من نواقص فإنها تنتج الحصول على نتائج غير قليلة في تحليل العمل الحركي في مشهد فيلمي معين. وعلى سبيل المثال سوف نستخدم النماذجية التي اقترحها ب. إيكمان و. ف. فريزن

Catégoreis, Origines and Coding": "the repertoire of Nonverbal Behaviour  
[Semiotica I, 1969, I]

وذلك بغية دراسة عمل الحركات في المشهد الأخير من فلم "حراس المنارة" من إنتاج جان غريمييون (Gardiens de phare- de Jean Gremillon)

### تحليل كينيزي (حركي) للمشهد الأخير من حراس المنارات

#### موقع المقطع:

كان على هنري، بعد قليل من حفلة خطوبته، أن يؤمن مع أبيه نوبة حراس المنارة؛ ولكن الشاب تعرض لعضة من كلب مسعور. ولم يتأخر ظهور اضطرابات على سلوكه؛ مسن هلوسات ونوبات جنون صاخبة. وأثناء نوبة أشد من نوباته الأخرى، لجأ هنري إلى قمة المنارة، حيث تتواجد النواة ثم منع أباه من الدخول إليها. وفي أثناء ذلك اندلعت العاصفة وهبط الليل / وهناك سفينة في خطر. وعمّ قلق في القرية وفي بيت الخطيبة، فالمنارة لم تشتغل البتة. وهل يضطر الوالد إلى مجاهدة ولده لينقذ السفينة؟ إن المقطع للدرس يتناسب بالضبط مع المجاهدة.

وينصح لنا تفحص أولي أن نستنتج أن الحركات الوظيفية (السر - فتح باب، إلخ...) تخلي المكان بشكل واسع لحركات اضطرابية تكشف عن مشاعر أو تأخذ هي ذاتها تعمل كحركات اضطرابية من خلال الطريقة التي تجري بها؛ وهكذا نرى مشية الوالد المترددة للتأرجحة وهو يصعد الدرج المؤدي إلى النوارة، تغير عن المأساة الداخلية التي تفترسه.

وتتوزع الحركات المؤشرة ذاتها إلى ثلاث فئات كبرى: فئة الحركات المعبرة عن رد فعل سلبي على حافظ قوي جداً : هنا يتعلق الأمر بالحروف واليأس ؛ وفئة "alter-directed adaptors" أو حركات الرد على هجوم: حيث كل مشهد من المجاعة الجسدية بين الأب والابن يعنى مثل هذه الحركات؛ وأخيراً وبصورة أكثر تكراراً، تأتي فئة "self-adaptors" أو "التكيفات الذاتية" وهي حركات تضع الشخص في علاقة مع ذاته وتعبّر عن جهد تكيفي أمام اضطراب شديد؛ ولا يمكن للمرء أن يندش من سيطرة "التكيفات الذاتية" في جو "حراس المناورات" فللمأساة هنا هي مأساة إصابة مزدوجة مسددة إلى سلامة الأنا، يسدها جنون، بالنسبة للإن، وبالتخلي عن الواحد أو الآخر من مكونات ضميره الأخلاقي ومرر حياته، بالنسبة للأب: الواجب المهني (إنقاذ السفينة) أم الحب الأبوي (إنقاذ ولده). ووفقاً للحالة العامة نجد التكيفات الذاتية ومؤشرات الاضطراب لها مكان أساسي هو الوجه، المكان المفضل للتعبير عن التأثيرات والضمير واضطرابات النفس؛ وبالتالي هاتان العنيتان للضطربتان المدعورتان الحائرتان المتقطبتان وهذه الأفواه المرتجفة، المتقلصة، المكشورة، ومن هنا تنتج كل هذه الحركات التي تربط بين اليد والوجه (*hand to face adaptors*) - يمر يده على جبهته ويخفي وجهه في يديه ويسد أذنيه بكفّيه، إلخ. كما لو كانت اليد (وهي رمز القدرة على العمل) تحاول أن تعيد توحيد هذه "الأنا" التي فككتها الأحداث؛ ومن هنا أيضاً تأتي كثرة اللقطات القريبة (الصور المضخمة) الضرورية لحسن قراءة هذه الإشارات الكينيزية (الحركية).

إن غياب بعض نماذج العناصر الحركية (kinemorphes) لا يقل عن ذلك دلالة: فبينما نجد العديد من الأفلام الصامتة غارقة بكل معنى الكلمة في إشارات شبه ناطقة متكاثرة (حتى أفضلها مثل المهاجر لشارلي شابلن) فإن غياب "الرموز والشعارات" (emblèmes) (وهي إشارات بديلة عن اللغة المنطوقة) يظهر هنا بشكل ملحوظ تماماً: ففي "حراس المنارات" وكلما اقتضت ضرورة الموقف، نجد النطق يتدخل حقاً بشكل كلام صامت (يمكن تفكيكه من حركات شفاه الممثلين) موضع أو غير موضع بواسطة العناوين الوسيطة. أن فلم حراس المنارات وهو أحد الأفلام الصامتة الأخيرة (فهو يعود إلى عام ١٩٢٩ في حين أن الفلم الناطق تواجد قبل ذلك بعامين) وهو أيضاً في كل حال آخر فلم صامت أنتجه غريمييون، يمثل بالفعل من خلال الصورة تمثيل الناطق. وتجدر الملاحظة أن فيلم "هوى" من إنتاج دراير والعائد إلى عام ١٩٢٨ - يجعلنا نرى بنفس الطريقة كلاماً تلفظه شخصياته.

وليس هذا التحليل للوجز سوى مثال موجز ولكنه يبين أهمية العناصر الحركية (Kinemorphes) في عمل مشهد فلمي.

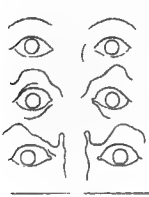
من أجل تحليل مفصل لهذا المشهد انظر مقالنا "السيمائية وتحليل الفيلم" (قراءة كودات) (lecture de codes). أعمال في الألسنية (Travaux de linguistique II) C.I.E.R.E.C. - جامعة سان أتين - ١٩٧٢. وحول جان غريمييون ننصح بقراءة كتاب جنيفيف سلييه الجميل: "جان غريمييون". "السينما لكم" Meridiens Klincksieck 1989، "Le Cinema est à vous".



وقد تجلس دراسات كينزية أخرى معلومات عن المؤلفين ووجههم المؤشرة  
المفضلة (طواحين القصب لشابلن، ووجه "فرنانديل" للمفتم ثم يفتح فحاة، إلخ) وحول  
مدارس التمثيل (هناك طريقة متميزة في التمثيل تعود إلى ستوديو الممثلين Actor's  
Studio) وحول القواعد الحركية في هذا العهد أو ذاك، وحول الحركات النوعية لهذا  
النوع أو ذاك من الأفلام (إشارات أفلام السترن (السترن أفلام عن مغامرات الرواد  
ورعاة البقر في الولايات المتحدة الأمريكية - المغرب) ليست إشارات الكوميديا الموسيقية)  
إلخ - إن مستوى العناصر الحركية هو بالتأكيد مستوى رئيسي في عملية إنتاج الفيلم  
للمعاني و(المؤثرات).

علاوة على مقالة ب. إكمان و. ف. فريزن المذكورة سابقاً في العدد  
العاشر من مجلة "الخطابات" (Langages)، ننصح بقراءة "الممارسات  
والخطابات الحركية" - ١٩٦٨ و ج. كوسنيه (بالتعاون مع أ. بيرندونر و  
ج. كولون وس. أرركشيوني): سبل الخطاب: التواصلات الشفوية  
والتأشيرية والحيوانية. والفصل الرابع: في "التواصلات والخطابات  
الحركية" ص ٢٥٥-٣٠٣. Dunod, 1982.

### العناصر الحركية في حالة الخوف



عيون الخوف. جوهان ج. لافانتر، علم  
الفراسة أو فن معرفة البشر تبعاً لسمات  
الوجه وعلاقاتهم بمختلف الحيوانات وميولهم  
إلخ (١٧٩٣).



جان غريميونيون : حرس المنارات تصوير شانتال دوش

## الخلاصة

إن بين المقترحات الثلاثة التي عرضناها أعلاه، شيء مشترك هو بناء منظومة من "عمليات الربط" (articulations) السينمائية، ونجد كل واحد من المؤلفين، يقيم، بشيء من الحذر فيزيد أو ينقص، توازياً بين وحدات الخطاب السينمائي ووحدات اللغات الطبيعية. غير أنه ينبغي الاعتراف، إجمالاً، بأن وحدات الخطاب السينمائي الموضحة هكذا، ليس لها الكثير من المشترك مع وحدات اللغات الطبيعية التي يفترض أن تقابلها. إلا أن ثمة شيء أكيد وهو أن "عمليات الربط" (articulations) للمقترحة لا تبرهن البتة أن الخطاب السينمائي يستعمل ربطاً مزدوجاً مماثلاً لربط اللغات الطبيعية. وبالتالي فإن هذه التحليلات لا تتناقض، إذا لم يكن ذلك عن طريق مجرد تصريحات بالنية، برهنة كريستيان متز بأن الخطاب السينمائي لا يمتلك أية وحدة تقابل الصوتيات (phonèmes) والكلمات (monèmes) في اللغات الطبيعية. وإذا كان صحيحاً أن كل معنى علمي (أو ذا هدف علمي) يقوم قبل كل شيء على خلق خطاب، إما بخلق تعابير جديدة حقاً (وهذه هي حال الصوتيات والكلمات وجذور الكلمات)، وإما بإعطاء معنى واحد (ثابت) لتعابير لها في التواصل المألوف وفي طبيعتها بالذات دلالة مبهمة نسبياً (وهذا بالضبط ما يحصل مع كلمة ربط ("articulation") فإن هذا الاستعمال لمفهوم الربط المزدوج، لوصف ما يجري في السينما، يبدو كرجوع إلى الوراء بالنسبة إلى ما أحرزته

الأسنينة من تقدمات وبالنسبة إلى جهود الأسنيتين (وبشكل أخص في هذا المجال لتدريه ماريتنيه) الذين كان هدفهم إيجاد كلمة تقنية لها دلالة محددة تماماً وتعمل كمفهوم نظري حقيقي.

وفي المقابل، فإننا بعد هذا التوضيح للنقاش وهذا التأكيد بقوة أن لا وجود لربط مزدوج في السينما، نستطيع أن نثبت لـ ج. بتييني و ب.ب. باسولينى و ا. إيكو، وجود عدة طبقات من "عمليات الربط"؛ عند ذلك تكون الكلمة مستعملة في معناها المألوف وتدل على الواقع العام جداً بكونها تنظم مجموعات من الوحدات العاملة في مستوى واحد. فإذا نظرنا إلى تحليلات ج. بتييني و ب.ب. باسولينى و ا. إيكو بهذه الطريقة فإنها تشكل إسهاماً إيجابياً تماماً في التفكير حول الخطاب السينمائي: إن ما تبينه هذه التحليلات، فعلاً، هو أن الخطاب السينمائي يستعمل عدداً كبيراً من وحدات مختلفة، ولها جميعها نظام ودور نوعي، بدلاً مما ينقصه من الصوتيات والكلمات وجنور الكلمات: وهذه الوحدات المختلفة هي:

- وحدات تقنية ووحدات دالة (ج. بتييني).
- وحدات منبثقة من العالم : "الإمسينات" أي الصور المؤشرة (ب.ب.باسولينى) .
- وحدات ذات معنى تشكيلي (الوجه) ، وحدات ذات معنى مجازي (الإشارات والسميات أو الحركات) . وكذلك وحدات كينيزية (حركية) (للجزيئات الحركية والعناصر الحركية (kinèmes et (U.Eco).

علماً أنه لا يجوز الاعتقاد بأن اللغات الطبيعية لا تجنّد سوى وحدات الربط المزوج؛ فثمة كثير من الوحدات الأخرى تتدخل في مختلف مستويات عملها: كالوحدات الدلالية أو الإشارائية (Unités sémantiques) والوحدات النحوية (Unités syntaxiques) والوحدات اللحنية (Unités mélodiques)، إلخ.. فالواقع هو أن كل خطاب (أي طريقة في التعبير - المعرّب) تقوم على كثرة من "عمليات الربط"، وبالتالي فإن تحليل خطاب ما هو، في قسم كبير منه، محاولة لكشف هذه المستويات من الربط؛ إن هذا التحليل يشكل مرحلة من أصعب المراحل ولكنها من أخصمها في توصيف خطاب ما. وسوف نعود إلى هذه المسألة في كل اتساعها، في منظور كودي (daus une perspective codique) في القسم الثاني من هذا الكتاب.



## الفصل الرابع

### حول نمطين في إنتاج المعنى

#### العلاقات الصرفية والعلاقات النحوية

(أو العلاقات الترتيبية) (البديلية الغيابية)

(والعلاقات التعويضية)

يتفق أكثر الأسننيين على الاعتراف بأن طريقة عمل لغة ما تنظم  
"حول محورين : محور العلاقات للنحوية أو محور العلاقات الترتيبية بين  
العناصر التي تشكل الرسالة ( تكون هذه العلاقة من الشكل (و....و) (et..et) )  
ومحور العلاقات الصرفية أو محور علاقات الاستعاضة (وشكل هذه العلاقة  
أو....أو ou...ou) .

ويشكل هذان المحوران الكبيران نمطين لإنتاج المعنى سنعمل الآن  
على وصفهما ومقارنة عملهما في اللغات الطبيعية وفي السينما.

## ١ - العلاقات الصرفية

تطلق تسمية العلاقة الصرفية على العلاقة التي تقوم بين عنصر من الرسالة وبين جميع العناصر (الغائبة - المعرّب) التي يمكن أن تحل محلها (كبدل عنها - المعرّب).

### أ - العلاقات الصرفية في اللغات الطبيعية :

العلاقة الصرفية علاقة غيائية (In absentia): فهي تربط عنصراً من الرسالة بعناصر غائبة غير ظاهرة في هذه الرسالة ولكن هذا العنصر يتخذ معناه بالنسبة إليها.

ففي قولنا le chat mange نرى أن le تأخذ معناها بالمقارنة مع un, mon, ce، إلخ أي بالنسبة إلى جميع العناصر التي يمكن أن تظهر قبل كلمة chat؛ وبالطريقة نفسها تأخذ كلمة "هر" chat معناها بالمقارنة مع كلب، ثعلب، نمر، ذئب، أي بالنسبة لجميع الأسماء التي يمكن أن تكون فاعلاً لفعل "أكل" (manger) ، وهلم جرا.

إن العناصر التي بينها علاقة بدلية صرفية (paradigmatique) تشكل ما نسميه<sup>١</sup> "paradigme" (أي مجموع الصيغ الصرفية لجذر معين) (بمعنى رتبة من التبادلية)؛ ففي مثالنا نرى le تعود إلى رتبة محدّدات الاسم وكلمة chat إلى رتبة الأسماء، أما العلاقات الصرفية فيمكن أن تتعلق بعناصر ذات أبعاد

---

١-Paradigme صيغة صرفية مشتقة من جذر الكلمة الأصلية - المعرّب.



مختلفة جداً: صويقات أو كلمات أو جذور كلمات أو تركيبات تعبيرية<sup>١</sup> (Synthagme) أو جمل بكاملها أو مجموعة جمل، أو مقاطع من جمل أو أجزاء من كلمات (فالقافية تعمل على رتبة أجزاء من كلمات: الكلمة الأخيرة أو المقطع الأخير) أو مقاطع من نص أو نصوص بكاملها، أو مجموعة نصوص، إلخ.

وجميع الصيغ المشتقة من جذر معين تكون متعادلة ومتناضة في آن واحد، متعادلة لأنها تستطيع أن تحتل الوضع نفسه ولها نفس الخصائص التركيبية؛ كما أنها متناضة لأن كل واحدة منها تنفي الأخرى؛ فنحن لا نستطيع أن نضع في نفس المكان وفي نفس الوقت /الصويت / e مع الصويت /m/، صيغة تعريف وصيغة غير معرفه، اسما و نعتاً؛ ولا بد من الاختيار. ولهذا يمكن أن نسمي المحور الصرفي محور الاختيارات. فلفظ جملة أو كتابة نص هو القيام في كل لحظة بخيارات صرفية؛ فإما أن نختار أداة تعريف لا اسم إشارة، أو أن نختار هذا الاسم وليس غيره، هذا الزمن أو هذا النمط أو تلك البنية النحوية، إلخ.

#### ب - العلاقات الصرفية في السينما :

وبينما نجد الصرف والتصريف في اللغات الطبيعية يساعد في تسوية قسم هام من آليات إنتاج المعنى (ويوجه خاص كل ما يتعلق بالعلامات الصرفية للجنس والعدد والشخص المتكلم وبجميع العلاقات القنوية) فإن اللغة السينمائية تبدو وكأنها لا تجند /تستعمل/ العلاقات الصرفية.

---

<sup>١</sup> Synthagme تركيب تعبيرى (تركيب فعلى أو اسمى في عبارة - القاموس).

### - خطاب ذو بعد تصريفي ضعيف :

نجد في السينما أن الإمكانيات المتاحة على محور الخيارات هي، عملياً، غير محدودة العدد. فعدد الصور التي يمكن أن تظهر في مكان صورة أخرى عدد غير محدد بل أنه كما يقول مئز "غير محدد للعديد من المرات" ("المحاولات" p 103-Essais I) إذ يكفي أقل تغيير في الكادر (ضبط الصورة - المعرب) أو الإضاءة أو اللون وأقل انتقال من عند شخص أو شيء، إلخ حتى نكون أمام صورة أخرى. ونتيجة مثل هذا الانفتاح على محور الاستبدال هي أن العناصر المكونة لفلم ما لا تأخذ معناها إلا بصورة ضعيفة ونادرة، بالنسبة إلى العناصر التي كان من الممكن أن تظهر في نفس النقطة من السلسلة. وعندما يقف عنصر معارضاً لعدد لا حد له من العناصر الأخرى فإن قيمة للتعارض تنميع وتثوب، ويعود هذا في آخر الحساب إلى كونه لم يعد يتعارض مع أي شيء كان؛ وعلى كل حال لا يعود في إمكان المعنى أن يُولد من هذه المتتالية اللامتناهية من التعارضات.

أما في اللغات الطبيعية فحتى جنور الكلمات التي تنسب إلى رتبة الاستبدال المفتوح (أي اللامحدود) لا تضعنا أمام انفتاح تصريفي مثل هذا، فمن الممكن دوماً أن نقول أن جنر للكلمة الثلاثي موجود أو غير موجود في لغة ما. إن إنتاجاً من نوع "xfrdehjt" لا يمكن أن يشكل في حال من الأحوال جنر كلمة فرنسياً وبالتالي لا يمكن أن يدخل في تصريف في هذه اللغة؛ وحتى الألفاظ الجديدة يجب أن تتكيف مع حد أدنى من قواعد التشكيل الصوتي والكلماتي. وبالعكس فإن كل إنتاج مجازي، أيًا كان، ينسب من الوهلة الأولى إلى خطاب للصور.

فإذا قمنا في فيلم ما باستبدال أية صورة كانت بأية صورة كانت غيرها، نأخذها لا على التعيين، فإن هذه الاستعراضات مستنتج تركيبات يمكن اعتبارها تعسفية، أو لا مقبولة (عشوائية) أو غير مفيدة أو ذات جمال غريب ساحر؛ ولكن هذه التركيبات سوف تظل مع ذلك في نطاق الخطاب السينمائي؛ أو نقول باختصار ستظل أفلاماً. أما إذا فعلنا الشيء ذاته في لغة طبيعية (إذا استبدلنا أي صوت بأي صوت آخر، أو حرفاً بأي حرف آخر) فإننا سنحصل على عدد من التركيبات لا تعود تعتبر بأنها تنسب إلى هذه اللغة.

إن مثال الانتاجات الحروفية<sup>١</sup> هام من وجهة النظر هذه. فإن بعض القصائد الحروفية (من شعر تريمستان تزارا أو إيزيدور إيسو) تتميز بتركيبات تُجمع أصواتاً غريبة مبنية من أساليب إنتاجية لا تقل تنوعاً من نتاجات الحلق، من الزغرذات، من الصرير، إلخ. وأمام مثل هذه الأشياء الصوتية، يمكن لسامع أن يجد نفسه أما مسحوراً وإها غضبناً أو متضجراً فقط، غير أن ثمة شيئاً مؤكداً وهو أنه لن يشعر بأنه أمام منتجات تنسب إلى اللغة الفرنسية ولا إلى أية لغة أخرى على كل حال؛ حتى ولا أمام إنتاجات المنيمة. ذلك أن التعريفات الألسنية الأكثر انفتاحاً لا يمكن أن تتضمن العناصر التي تشكل مثل هذه المنتجات: فلا يكفي إحداث أصوات لكي تنتج نصاً في الفرنسية أو في لغة أخرى! وليس أمامنا عند ذلك إلا حلان؛ إما أن نرد هذه المنتجات إلى سجل "التشويشات" بمعنى هذه

---

١- الحروفية *lettrisme*: وقد فضلنا النسبة إلى الجمع (الحروف) لأن الحرفية (التي استعملها القاموس) مقياس *lettresme* معروفة كتفسير حرفي بمعنى منقيد بالحرف أو ضيق. بينما كلمة *lettrisme* (حسب القاموس نفسه) نظرية فنية وأدبية تحصر الشعر والجمال في موسيقى الحروف أو ترتيبها بشكل خاص. (المعرب).

الكلمة في نظرية الإعلام - وهذا ما يفعله كريستيان ديلاك مبانيه في مقاله "الكتابة في جلون": "أن نوع "التشويشات" التي يضعها تزارا أو إيسو مكان الخطاب يمكن أن تكون لها قيمة تعزيمية ولكن ليس لها سوى قيمة تعبيرية أو تواصلية غاية في الفقر، إن لم نقل قيمة محدومة." مجلة في "الشعر" "in poetique" العدد ١٨ ص ١٦٦] أو نعتبر هذه المنتجات منسوبة إلى لغة "جديدة"، لغة لم يُسمع بها من قبل، لغة غير الصنية، لها تصريفاتها الصوتية الخاصة (وهذا طبعاً ما يأمله "الحروفيون")

وبالعكس فإن الإنتاجات السينمائية "الحروفية" المؤلفة بوصف أية قطعة من فيلم، بعض تظهيره أو دون تظهير وبعد إخضاعه لشتى عمليات "النقش والتقصص" (وهذا ما يسميه إيزيدور إيسو الأفلام "الحلقة التجاعيد" ) تظل مع ذلك "أفلاماً". إنها لتنسب إلى سينما غير مألوفة طبعاً ولكنها شيء من السينما وليست شيئاً من خطاب آخر، ونقول هذا حتى ولو أثار عرض مثل هذه المنتجات، أحياناً، آراء من نوع "هذا ليس سينما" لأن مثل هذه الآراء يجب اعتبارها أحكام قيمة جمالية بمعنى "ليس هذا ما ننتظره من السينما" ولا أحكاماً التناسبية لتستبعد هذه المنتجات من "السينما" بصفتها سينما، وعلى كل حال سيفتح النقاش حول معرفة ما إذا كان الأمر يتعلق بالسينما أم لا؟ ولا نرى بالمقابل أن نقاشاً من هذا النوع يمكن أن يجري مع التصاليد "الحروفية" التي لن يستطيع أي شيء أن يردّها إلى اللغة الفرنسية أو إلى أية لغة أخرى. وذلك بالضبط لأن في اللغات الطبيعية إزامات تصريفية قوية بينما هذه الإزامات لا تتواجد، أو قلّما تتواجد في السينما: فإذا كانت جميع الاستبدالات ممكنة فإن أية متتالية من الصور تستطيع أن تشكل فيلماً.

انظر موريس لومتز "لقد بدأ الفيلم"، مشهد سينمائي، مقدمة بقلم جان إيزيدور

ليعمو - موسوعة السينما 1952 J.Grassin - Encyclopedie du Cinema

فهل يعني هذا أن الأقلام لا تستعمل علاقات نصرفية ؟

# Lettrisme

## LARMES DE JEUNE FILLE — POÈME CLOS —

M dagoun, m diabl (1)hna lou  
ben loua inhlianhl M'pna iou  
vgain set i ouf ! sai iaf  
fin pht i clouf ! nighl'vaf  
Δ<sup>o</sup> là lhl can vii  
snoubidi i pnn mli  
A'grobà lhlhl gnn gi  
klnbidi Δ<sup>o</sup>bliglhli  
H<sup>o</sup>mami chou a sprl  
scami Bgou cia ctrl  
guel el lahl ni K'grln  
Khlogbidi E<sup>o</sup>vi blndjcrin  
cncn ff vach gln ié  
gué rgn as ouch clen dé  
chalq gna pca hi  
Θ<sup>o</sup>sncà grd kr di

Lettrisme, Paris

Publées par N.R.P., 1947

1. (1) i = soupir.
2. M, m = gémissement.
3. Δ, λ = gargarisme.
4. A, a = aspiration.
5. Δ, λ = râle.
6. H, h = abaissement.
7. K, x = roulement.
8. E, e = grognement.
9. Θ, t = soupir.

Mention Lettrisme :

Le flux est déjà commencé



### - في العلاقات التصريفية غير القلمية في الفلم :

في كل فيلم إلزامات خارجية عن الخطاب السينمائي تتدخل لتحّد من إمكانيات الاستعاضات. وهكذا تتكوّن نصريفات منتجة للمعنى.

لنفترض متتالية من مقطعين يتكون المقطع الأول من صورة صياد يقوم برفع سلاحه إلى كتفه وإطلاق النار في الهواء. ونقول مسبقاً أن المقطع الثاني يمكن أن يكون مشكلاً من أية صورة، ولا نرى في هذه الأوضاع كيف يمكن القول أن هذا المقطع يأخذ معنى بالنسبة إلى المقاطع التي كان من الممكن أن تدخل مكانه؛ غير أننا إذا وضعنا أنفسنا في فيلم وثائقي أو في مقطع من فيلم تخيّل يتحدث عن طلقة صيد (مثل نزهة للصيد المشهورة في نظام اللعبة لجان رينولر) أي في فيلم سرديّ وواقعي يلعب فيه الصيد دوراً كبيراً، فهناك احتمال كبير أن يعطينا هذا المقطع منظر نتيجة طلقة البندقية. وفي هذه الحالة، يأخذ المقطع الثاني معناه داخل المتتالية للنموذجية المؤلفة من مجموع العناصر التي يمكن أن يصيحبها صياد يطلق في الهواء (سمّن، بط بري، حمام بري، إلخ...). إن وجود مثل هذا النموذج يظهر بشكل واضح عندما يكون هناك تفاوت بالنسبة لما تحمله هذه المتتالية للنموذجية "عادة": مثلاً إذا كان المقطع الثاني يمثل أرنباً أو بقرة أو سفينة تسقط من السماء؛ ففي فيلم واقعي سيحكم المرء طبعاً على مثل هذا المقطع بأنه غير مقبول؛ فالسفينة أو البقرة أو الأرنب أشياء ليست من نمط العناصر التي يمكن أن يصيحبها صياد يطلق ناره في الهواء؛ أما في فيلم هزلي (تهريجي) أو في هذا العالم التخيلي أو ذاك من رسوم متحركة، فإن هذا المقطع سيكون مقبولاً تماماً بل ويمكن أن يشكل إثارة هزلية ممتازة. كما أنه ينبغي أن نرى جيداً أن التأثير

النتائج سينأتى دائماً من التفاوت الملحوظ بالقياس إلى المتتالية النموذجية "المألوفة"؛ إن العلاقات الغيبية مع المقاطع التي كان يجب، في ظروف التواصل "الطبيعية" (المألوفة)، أن تظهر مكان العلاقات التي عرضت علينا والتي هي مصدر التأثيرات الناتجة. وبالتالي فإن إنتاج المعنى يؤمنه هنا، ولو جزئياً على الأقل، علاقات نموذجية منبثقة من خبرتنا عن العالم كما يؤمنه عقد القراءة المناسب للفيلم المقصود (فلم واقعي أم فلم مضحك أم فلم هزلي أم رسوم متحركة، إلخ..).

ولنفترض الآن مقطعاً يبين رجلاً على رأسه قبعة. ولنقل سلفاً أنه ليس في الخطاب السينمائي ما يمنعنا عن استبدال هذه القبعة بسمكة أو بيت أو شجرة أو أي شيء آخر أكثر غرابة؛ قد يكون إخراج مثل هذه المقاطع صعباً؛ فهي تتطلب اللجوء إلى خدع سينمائية أو إلى سينما التحريك (أي تحريك لرسوم - المعرّب) ولكن النتيجة ستكون دائماً، بالنسبة للمشاهد، مقطعاً سينمائياً (قد نجد أمثلة عن هذه الاستبدالات في بعض أفلام الرسوم المتحركة للسينمائي نكس أفيري)؛ غير أن المشاهد لن يجري بصورة عفوية مثل هذه الاستبدالات؛ وفي المقابل، ثمة في عالمنا اليومي، نموذج لما يمكن أن يظهر على رأس شخص ما هو نموذج أغطية الرأس وهذا النموذج هو الذي يعطي القبعة معناها: فاختيار نوع من غطاء الرأس يتيح لنا، بالمقارنة مع سائر أنواع أغطية الرأس التي يلبسها صاحبها، أن نعين بلاده (القبعة المستديرة (بشكل البطيخ الأصفر) الإنكليزية مقابل "البيرييه" الفرنسية أو الطربوش العربي) والطبقة الاجتماعية (القبعة المستديرة (البطيخة) مقابل كاسكيت العامل) ومهنته (خوذة الإطفائي مقابل قبعة الطباخ) إلخ.. ولم تحرم السينما نفسها من استعمال "خطاب للقبعات" هذا.

ولنتخيل الآن مقطعاً فيه شخص يحمل على رأسه جرة أو سلة فيها بطّات. في هذه المرة يُستدعى (إلى الذهن) نموذج جديد يتناول الأشياء التي يمكن حملها على الرأس. هذا النموذج هو ولا شك أوسع من نموذج أغطية الرأس (وهكذا لن يكون مستغرباً أن نرى في فيلم عن شوارع القاهرة أشخاصاً يحملون على رؤوسهم صرراً ضخمة من الملابس، أو قنينة غاز أو طاولات ضخمة) ولكن هذا النموذج نفسه له حدود أو على الأقل في نطاق تواصل يريد أن يبقى واقعياً؛ بحيث نستبعد منه أشياء كالسيارة والبيت والقاطرة. فإذا ظهرت صندقة مثل هذه الأشياء على رأس شخص ما، فإن المشاهد سيفهم فوراً أنه يجب أن يتخلى عن الرجوع إلى للعالم اليومي وأن ينتقل إلى مرجع فيه إمكانيات أوسع لاستبدال النماذج: كعالم الأحلام مثلاً. ونستطيع أيضاً أن نتخيل قلماً يعمل حول نمط التواصل الرمزي الذي يمكن فيه أن يشكل حمل مثل هذه الأشياء على الرأس نموذجاً عائياً حقيقياً: مثلاً فيلم تحريكي من المتفق فيه تعيين مهنة شخص ما بوضع شيء على رأسه له علاقة بعمله: سفينة بالنسبة للصائد البحري أو بيت بالنسبة للبناء أو قاطرة بالنسبة لسائق القطار، إلخ..

هناك ثلاث استنتاجات يمكن الخروج بها من هذه التحليلات الموجزة:  
أن مصدر النماذج المذكورة ليس في الخطاب السينمائي بل في العالم الذي يتغذى الفلم مرجعاً له؛ والعالم اليومي هو عالم المرجعية المفضل. أما العوالم الأخرى (كعالم الأحلام، والعوالم الخيالية) فإنها موضع تصور بالقياس مع هذا العالم.

إن الحكم الذي يصدره للمشاهد على الجمع الترتيبي المقترح يتوقف على عقد التواصل (contrat de communication) الذي يتسجل فيه مقطع الفلم المعني؛ فالشيء الذي سيعتبر غير مقبول في التواصل الواقعي، سوف يعتبر



مكتباً في التواصل الرمزي ومصدر مؤثرات في التهريجي والهزلي، إلخ.. وهذا يعني أن درس عمل التصريفات اللفظية لا يمكن أن يجري إلا بالخروج من مقارنة صارم (فالتحليل الداخلي لا يسمح بتعيين المحاور التركيبية للمراتب النموذجية) بغية الأخذ في الحسبان لمستلزمات القراءة والعقود المتعلقة بالنوع.

وحتى لو لم يتعلق الأمر بنماذج من الخطاب السينمائي، فإن هذه النماذج تبقى مع ذلك ضرورية لحسن تفهم الرسالة اللفظية؛ وهذا يفترض أن تتوفر دائماً للمشاهد إمكانية معرفة أي عالم يجب الرجوع إليه (وإذا لم يعين هذا العالم فإن عالمنا اليومي هو الذي سيكون المرجع) وفي أي نوع من التواصل يتموضع الفيلم.

#### حول النماذج ذات الحقل التطبيقي المحدود

بينما تشكل النماذج الألسنية جزءاً لا يتجزأ من عمل اللغة وتشكل بالتالي بنية لا يجوز لمن يستعملون هذه اللغة أن يحدوا عنها. (نموذج الموجبات يتم تجنيده حتماً حالما نستعمل الفرنسية؛ إنه لا يتغير من نص أو من وضع تواصل إلى آخر) فإن النماذج التي تتدخل في السينما لا تنسب إلى اللغة السينمائية بالمعنى الحصري بل إلى استعمال هذه اللغة استعمالاً خاصاً. ولنكتف ببعض الأمثلة.

ثمة نماذج ينتجها النظام النصي اللغوي للعلم معين.

وهكذا نجد فلم "الذئاب" (Wolven) لميكائيل وانليغ (١٩٨١) مبنياً بكامله على التعارض النماذجي بين مقاطع واقعية، موضوعية، ومقاطع تصور لنا العالم من خلال نظرة الذئب؛ كضبط الصور على مستوى أدب الأرض، رؤية كبيرة

الزاوية، صور مشوّمة مع انتقاء ملوّن ذي خصوصية خاصة يصفي على الصورة سيقاً أقرب إلى "الفيديو" منه إلى السينما، تنقل الكاميرا، بتحريكها إلى الأمام بما يقدّر حركات الحيوانات؛ كتقديمات سريعة، والتوقف الفجائي، وحركات صغيرة للرفع كما لو كان المقصود هو النظر من فوق مرتفع من الأرض، والخذع وتوجيه (canalisation) (يجب أن نحتي هنا بكل التقدير ذلك العمل الرائع الذي قام به مدير التصوير جيرى فيشر والبحث المدهش الذي قام به روبير بلالاك حول المؤثرات البصرية: والحقيقة أن ر. بلالاك سبق له أن بيّن ما كان يتقنه في فلم "حروب النجوم" "star wars"؛ ولكن للنماذج لا تكفي بالتلاعب على الصورة: فتغيير الرؤية يرافقه تغيير في تنظيم الصوت؛ فيقوم فرع الصنّج بإدخال أغوال قاتلة في ساحة الرؤية؛ عند ذلك يجري تعديل الضجيج العام بحيث يميّز عن الانقطاع السمعي لدى الحيوانات: كالترجيع القوي للأصدااء، وشريط عابر انتقائي يعطي لأصوات الحادة، إلخ.

من أجل تحليل رائع لهذه المعالجة في "الذئب" (wollen)، ويوجه أعم، من أجل رأي حول هذا النوع من الصور الذاتية، انظر مقال مارك فيرنيه "المادون أو نظرة الكاميرا" في مجلة "المنظور في السينما، صور الغياب" (De L'invisible au Cinema. Figures de l'absence), (cahiers du cinema) - Editions de l'Etoile, 1988 - pp 29-58 (وتجد تحليل "الذئب" (wollen) في الصفحات ٤٧-٤٩).

وهناك نماذج أخرى تعمل في داخل نوع معيّن: فهكذا هو الحال مثلاً بالنسبة للتجابه بين الهنود ورعاة البقر فيما يتعلق بالأفلام الوسترن (Western)، بين رجال الشرطة (أو التحري) ورجال العصابات فيما يتعلق بالأفلام البوليسية. هذه المزدوجات من المجابهات تدخل بدورها في نماذجيات لتؤسس الأنواع نفسها: هنود / ضد / رعاة البقر = أي نوع الوسترن، والشرطيون ضد رجال العصابات = أي النوع البوليسي. ويلعب بعض

الأفلام على هذه النماذج النوعية لإيجاد إنتاجات هجينة أو شاذة. ولا شك أن هذه التركيبات تكثر وبشكل نموذجي في "السينما الرخيصة": حيث اختلاط الملاحف النسائية (وهي زي من زمن الإغريق - المغرب) بالخيال العلمي (فيلم "عملاق متروبوليس" (le geant de Metropolis-U.scarelli) والوسترن بالرعب مثل "وجلبت الريح العنف" (Eclevent apporta la violence" V.dawsdn) و"الوسترن" بالبوليسي "لننقام الله" (La vengeance de Dieu-V.Thomas) والبوليسي بالملاحف النسائية "شمشون وكنز الإنكا" (Samson et le tresor des Incas-P.Pierotti إلخ. وليس لنا أن نستغرب ذلك فلكي تعمل العلاقة التمازجية التي تنتج التأثير المهيّج بكامل عملها لا ينبغي فقط أن يكون للأصناف المعنية وضع مضمون جيداً في مخيلة المشاهدين - فالأنواع الشعبية من السينما الرخيصة تستجيب لهذا الشرط - بل ينبغي أيضاً للأفلام التي تقوم بهذا التهجين، أن لا تتورط في الدقة الزائدة بل أن تراهن حتى النهاية على النماذج المقبولة من الأنواع المستحضرة؛ إن أفلام السينما الرخيصة cinemabis التي لا تطمح ولو قليلاً إلى طموح فني والتي نادراً ما تدخل في عملية إبداعية تترك أثراً للمؤلف، تتجح أكثر من أي فلم آخر في هذه اللعبة المفرطة في التكويد (hyper-codé).

نحن نأخذ هذه الأمثلة من لوران أكين، وهو أفضل اختصاصيي السينما الرخيصة في فرنسا. إن ل. أكينز، يعرف السينما الرخيصة بكونها "مجموع الأفلام المنتسبة إلى أنواع شعبية، ذلت اتجاه تجاري صرف يتم إنتاجها بتكاليف قليلة وينظر إليها نقاد ومؤرخو السينما بازدراء" (مذكرات غير منشورة).



### السينما الرخيصة - تلاعب بالنماذج النوعية

jeux sur les paradigmes de genre le geant de Metropolis : U. S carpeli

وثمة أفلام أخرى تلعب بشكل أطف على نماذج إنشائية أسلوبية تربط بين مختلف أنماط المعالجة مثل: رسائل غرامية من الصومال، لفريديريك ميتران (Lettres d'amour de Somalie)، فتخلط بهذه الطريقة صوراً ذات طابع وثائقي (ريپورتاج عن الحبشة الحالية) وصوراً ذات طبيعة تخيلية (كل أخبار السير الذاتية الغرامية)، لا تمر معالجة بعضها دون التذكير ببعض أفلام مرغريت دورلس إلخ.

وهناك نماذج أخرى تتعلق بمجموعات ثانوية من الأفلام التي لا تشكل أنواعاً معينة. ونستطيع التذكير هنا بالمثال الذي يُذكر كثيراً، مثال التناقض بين شخصية يلبس لباساً فاتح اللون (البطل، الطيّب) وشخصية تلبس لباساً داكن اللون (عدو البطل - الخبيث) الذي يقع مجال تطبيقه عند تقاطع النوع الوسترن والنوع البوليسي والنوع العلمي الخيالي، غير أنه لا يعني إلا ببعض

أفلام الوسترن وبعض الأفلام البوليسية وبعض أفلام الخيال العلمي. وهذا النموذج لا يعمل على تكرار هذه البنية التناقضية من خلال سلسلة من الأفلام (= حول قوة العادة) وحسب، بل ينجم عن استيراد منظومة نماذجية خارجة عن الأفلام: ففي جونا الثقافي، يعتبر الأبيض عموماً بأنه ذو قيمة إيجابية (طهارة، بتولية) بينما تنصب قيمة سلبية إلى الأسود (الحداد، الموت). ومن حيث الدلالة نعود لنجد بشكل بليغ هذه النموذجية مع عكس الترابط بين الألوان والقيم في بعض أفلام الوسترن الإيطالية (حيث راعي البقر "الأبيض" هو الشرير)، فواقع إمكانية التفكير في اللعب على هذا العكس لإحداث تأثير مفاجئ أو تأثير المحاكاة الساخرة، يدل على نمج النموذجية في أهلية للمشاهدين. غير أن هناك أيضاً عدداً كبيراً من أفلام الوسترن والأفلام البوليسية وأفلام الخيال العلمي، التي لا تعتمد هذه النموذجية التي تلبس الأبطال واعاء الأبطال ألولاً مختلفة.

وأخيراً هناك نماذجيات تميز أعمال مؤلف معين: كطريقة ما في إظهار التناقض وتغيير معنى العناصر الطبيعية (الأرض - السماء - الماء) عند جان رينوار، وللعمل على مستويات من الواقع و / أو لحظات زمنية مختلفة عند آلن ريسني، إلخ.

#### حول نماذجيات الخطاب السينمائي ؟

إن عناصر الخطاب السينمائي، التي يبدو على عملها أنه يقترب أكثر الاقتراب من النماذجيات الأسنوية، هي عناصر سلسلة حركات التنظيم وسلسلة الإشارات البصرية. حيث نعود هنا لنجد، دون مفاجأة، عناصر الخطاب السينمائي التي لها وضع أشباه للكلمات (pseudo-morphèmes) وتشكل رتبة من

الاستبدال المغلق؛ فالكلمات هي الوحدات الألسنية التي هي أفضل ما يصلح لإنتاج المعنى عن طريق العلاقات النماذجية؛ ففي السلسلتين المذكورتين نجد عدد الإشارات المعنية محدوداً بشكل كاف لكي تشكل رتبة من الاستبدال يمكن فيها للمتناقضات أن تكون منتجة للمعنى.

إن سلسلة الإشارات البصرية تشكل مرتبة من الاستبدال (أو الاستعاض) يعطي فيه المزج المتسلسل معنى بعكس المزج إلى الأسود والقطع الصريح ومختلف أنواع الجُنُيحات (Volets). ومع هذا لا يسعنا إلا في السينما الكلاسيكية أن نقول أن هذه المجازات الضوئية (figures optiques) تشكل نماذجية حقيقية: كـنماذجية علامات الترقيم<sup>١</sup> (Ponctuation). أما في السينما التجريبية، ولا سيما في السينما التجريبية، فإن مثل هذه النماذجية ليس لها معنى؛ فوجود هذه النماذجية يرتبط إذن برتبة من الأفلام، رتبة هي ولا شك أوسع من نوع، ولكنها رغم كل شيء رتبة فقط وليست السينما بمجموعها. وكذلك أيضاً لا يجوز الوقوع في فخ القول بالتمائل بين نماذجية "إشارات الترقيم الفلمية" وبين نماذجية إشارات الترقيم الألسنية (إذ نجد مثل هذا القول التماثلي في بعض كتب قواعد السينما) فهي (أي نماذجية إشارات الترقيم الفلمية - المعرب) لا تدخل على المستوى ذاته؛ فبينما إشارات الترقيم في اللغات الطبيعية تعمل أساساً على مستوى الجملة، نجد إشارات الترقيم الفلمية تتدخل على مستوى المقاطع الكبيرة لتفصل (أو لتربط) أقساماً كبيرة من النص الفلمي وبالأخص لتقيم ترابطات المسرد.

حول هذه المسألة، انظر ش. متر للترقيمات والحدود في فلم ديجيز (Diegese) في "محاولات بشأن الدلالة في السينما" المجلد الثاني - كلنلميك ١٩٧٢-١١١ ص ١٣٧.

---

١- علامات الترقيم هي للفواصل والنقط والأهلة، التي تقسم الجملة للواحدة (المعرب).

والواقع هو أن حركات الكاميرا تشكل، دون شك، البنية النماذجية الوحيدة المستقرة قليلاً في الخطاب السينمائي. فحتى إذا كان نظام التعارض (أو التناقض) (كما رأينا في الفصل الثالث) يقوم بين التأثيرات أكثر منه بين الصور (الوجوه)، فإنه يبدو أنه يعمل في مجموع الإنتاجات الفلمية دون تمييز بين مجموعات ثانوية.

وفيما عدا هذا الاستثناء، فإن النماذجيات التي تتدخل في الأفلام هي ذات طبيعة مختلفة إلى حد كافٍ عن التي نلتقيها في اللغات الطبيعية؛ إنها نماذجيات سياقية (contesetuels) (ترتبط بمفهوم ما عن العالم) أو أساليبية (Stylistiques) أو تواصلية (communicationels) (ترتبط بمعالجة ما، أو بنوع ما أو محور للتواصل) وليست نماذجيات خطابية حقيقية. ولنسجل هنا أن مثل هذه النماذجيات ليست غائبة عن النصوص في اللغات الطبيعية، ولكنها تتدخل من فوق النماذجيات اللغوائية بل وتفترض مسبقاً طريقة عملها.

## II - العلاقات التركيبية - التعبيرية (Les Realties Syntagmatiques)

تعريف: نطلق تسمية علاقة "نحوية" أو علاقة تركيبية - تعبيرية" على كل علاقة تقوم بين عناصر متولدة بصورة قريبة ضمن رسالة واحدة؛ فالعلاقات التركيبية التعبيرية تُعرف كعلاقات ضمن حضور مشترك (In Praesentia) أو علاقات متقاربة (متحاضرة معاً).

### أ - العلاقات النحوية أو التركيبية - التعبيرية في الأسنية

من تقاليد الأسنية أنك عندما تتحدث عن علاقات تركيبية - تعبيرية إنما تعني العلاقات التي تقوم بين عناصر اللغة كما تظهر في مجرى السلسلة

المنطوقة: فالعلاقات التي تتواجد بين الحرفين *a* و *e* في لفظة *le chat* وبين *le chat* في *le chat* مثلها مثل العلاقات التي تقوم بين *le chat* و *mange* ثم بين *le chat* و *mange* وبين *la souris* في جملة *le chat mange la souris* ، تشكل علاقات من النوع النحوي أو التركيبي - التعبيري.

غير أن العلاقات التركيبية - التعبيرية لا تقتصر على هذه العلاقات التالية<sup>١</sup> (de succession). وحتى إذا كانت هذه العلاقات التتابعية هي الغالبة في اللغات الطبيعية (فالكلام هو، ككل شيء، ظاهرة تجري على المحور الزمني) فإن العلاقات التركيبية - التعبيرية تعمل معاً أيضاً في الزمان (أي مترامنة - المعرب simultaneite): أي علاقات بين سمات متميزة داخل صوت واحد، علاقات بين بُنى نحوية وبين إدائية (ذات نبرات - المعرب) داخل جملة واحدة، إلخ، وفي المكان وأوضح الأمثلة هنا نجدتها في (Calligrammes) الكاليجرامات<sup>٢</sup> أو القصائد التي تلعب على الترتيب المكاني للعناصر (le coup de dé Mallarme - مثل رمية الزهر). غير أن كل عمل على الطباعة التتصيفية<sup>٣</sup> وعلى ترتيب الصفحات (علماً بأن أقل جريدة يومية تقوم بمثل هذا العمل) يستند إلى هذا النوع من العلاقات التركيبية - التعبيرية؛ طبعاً إن الحروف في هذه البنى، كثيراً ما تدخل في علاقات تركيبية - تعبيرية مكانية

- 
- ١- التتابعية: نسبة إلى التتابعي - أي تقوم على أسس التتابع - المعرب.
  - ٢- الكاليجرام: نص (شعري في أكثر الأحيان)، يتم ترتيب كلماته بحيث تمثل الأشياء التي تشكل موضوع المقطع أو القصيدة. - عن قاموس الفرنسي - فرنسي - (المعرب).
  - ٣- الطباعة التتصيفية: طريقة أصبحت قديمة في الطباعة، تعتمد على صف الحروف وتعضيدها من أجل الطباعة - (المعرب).



كعلاقات بين "وحدات - صور" (unites-images) أكثر منها بين وحدات الخطاب الشفوي، ولكن العلاقات المقامة بهذه الطريقة لها عواقب حقيقية على العلاقات الأسنسية، سواء على المستوى الصوتي (إقامة ترابط بين الأصوات، علماً بأن اللافية تعمل وفقاً لهذا المبدأ) أم على المستوى النحوي أو الدلالي (إقامة ترابط متبادل بين كلمات أو مجموعات كلمات، كانت، لولا ذلك، متبقى مستقلة).

ونحتفظ من هذا التحليل بالنقطتين التاليتين:

١- التناصر (أو الحضور القريب معاً) ، بين عناصر خطاب واحد ، هو وحده الذي يحدد العلاقة للنحوية أو التركيبية - التعبيرية (علاقة الحضور المشترك المتقارب relation in prasentia).

٢- هذه العلاقة يمكن أن تظهر بثلاثة أشكال:

- بشكل علاقات تتالّية (relations de succesion)
- بشكل علاقات تزامنّية (relation de simultaneité)
- بشكل علاقات مكانّية (relation spatiales)

ب- العلاقات التركيبية التعبيرية في السينما ك

إذا كانت العلاقات التركيبية التعبيرية التي تستعملها الأفلام علاقات لا ترتبط أساساً مع الخطاب السينمائي بصورة مباشرة، فإن الخطاب السينمائي يتميز، بعكس ذلك، بتكاثر خارق للعلاقات التركيبية التعبيرية.

١- العلاقات التركيبية - التعبيرية التتالية :

تظهر العلاقات التركيبية - التعبيرية التتالية في السينما على مستويات عديدة، فحلاًفاً للغات الطبيعية التي هي لغات متجانسة مادياً (فحاملها شفوي

أو كتابي) نجد الخطاب السينمائي يربط في كل لحظة بين عدة مواد للتعبير: كالصور والإشارات المكتوبة والكلام والضجيج والموسيقى؛ وجميع هذه للمواد قدرة على تجنيد علاقات تركيبية - تعبيرية تتألف: كالعلاقات بين المقاطع، والعلاقات بين نصوص مكتوبة (في مقدمة الفيلم مثلاً) والعلاقات بين جمل من حوار أو من تعليق، والعلاقات بين التشويشات، والعلاقات بين لحظات موسيقية.

ولكن الأمور والأشياء تظل في الحقيقة أكثر تعقيداً بكثير. فهذه العلاقات التتالية يمكنها بالفعل أن تقوم بصورة "احتياالية" (obliquement) بين عناصر تنسب إلى مواد تعبيرية مختلفة:

- بين صورة وضجيج (المقطع - ١): صورة مدفع وهو يقذف المقطع - ٢ على لقطة وجه قريبة (مضخمة) وضجة انفجار القذيفة التي قذفت لتوها)؛

- بين صورة ونص مكتوب (المقطع - ١) - شخص وهو يتكلم؛ المقطع - ٢ عنوان وسيط يتيح قراءة كلمات الشخص)؛

- بين صورة وموسيقى (مقطع - ١) - لقطة قريبة (مضخمة) لقائد أوركسترا وهو يرفع مخصرته؛ مقطع - ٢ - صورة للبحر، ونسمع نوات البحر الأولى من تأليف (ديبوسي تعزفها الأوركسترا)؛

- بين ضجيج وموسيقى: صوت صرير باب يكون نقطة انطلاق لبنية موسيقية (وقد أكثر م. فانو للبني التي من هذا النوع في الأشرطة الصوتية التي عملها لأفلام آلن روب - غرييه) إلخ.

وفي داخل مادة تعبيرية واحدة، تعمل هذه العلاقات على عدة مستويات. وهكذا نستطيع أن نكتشف من أجل الصورة فقط أربعة مستويات من علاقات التتالي.

### علاقات التتالي من المستوى التشكيلي

إنها العلاقات التي تقوم في مجرى الفيلم بين الألوان والقيم، والأشكال والبرغلة (grain) وتفضل الأفلام التجريدية العمل على هذه العلاقات التركيبية - التعبيرية من المستوى التشكيلي ولكنها تلعب دوراً لا يقل عن هذا أهمية في السينما المجازية (أو الرمزية) (Cinéma figurative) كالاتصال من إضاءة متضادة إلى إضاءة ناعمة، من صورة ذات برغلة دقيقة (grain fin) إلى صورة ضخمة البرغلة، من غالبية برتقالية إلى غالبية خضراء، من تركيبة دائرية إلى تركيبة مثلثة الشكل، إلخ..

### العلاقات بين الصور الجزئية (les photogrammes)

مع أن المرء لا يعي ذلك عموماً، إذ أن الكاميرا على ما يبدو هي التي تقوم بالعمل لوحدها، ولكن تطبيق القواعد التركيبية التعبيرية الصارمة هو وحده الذي ينتج لقطة مجازية (رمزية)؛ فلكي تنتج متتالية من الصور الجزئية لقطة مجازية، ينبغي أن تكون الصور الجزئية التي تؤلف هذه المتتالية صوراً مجازية (وهذا ما لا يتعلق بضغط تركيبى - تعبيرى بل بترميز codage خاص) وأن لا تكون مختلفة لاختلافاً جذرياً بعضها عن بعض. وهذا ما يشكل هنا ضرورة تركيبية - تعبيرية تتأليّة، أما إذا كانت هناك صور جزئية متلاصقة من أطرافها فقط (مأخوذة صورة فصورة مع تغيير الموضوع في

كل صورة) فإنها تنتج فيلماً تجريبياً ينتسب إلى فئة "سينما الوميض" (أو سينما التغميز).

#### العلاقات بين اللقطات (les relations entre les plans)

ولكي يؤلف تتابع اللقطات متتالية ما، يجب أن نعتبى قواعد تنسيقية لهذه اللقطات (بشأن هذه النقطة انظر الفصل التاسع)؛ علماً بأن بعض الأفلام تتخذ شكل تتالي لقطات غير منسقة في تتالية؛ إنها أفلام بدائية اكتفت بالمجاورة بين سلسلة من المشاهد الصغيرة (حيث كل مشهد صغير معالج في لقطة واحدة)؛ أو أفلام حديثة بقصد البحث منسقة على نفس المبدأ؛ فكل سينما المخرج النيرلندي إريك دي كويبر (كاستاديفاً نوغتي بويز Casta Diva, Naughty Boys) هي "سينما اللقطة" مدروسة بكل الوعي.

#### العلاقة بين المتتاليات (les relation entre les séquences)

ولكي تؤلف سلسلة من المتتاليات سردياً، ينبغي أن تتحلى لقواعد بناء السرد بناء تركيبياً - تعبيرياً، فالكلام والقصيدة والوصف إلخ تشكل أنماطاً أخرى من التنسيق التركيبي التعبيري لها قواعدا أيضاً. وليس المطلوب هنا وصف هذه القواعد لأن كل علم السرد و "علم القواعد" الاستطراذي اللذين يمكن أن يتطلبا استحضارهما بالتالي؛ بل نحن نسجل فقط ضرورتهما (إن بعض نقاط القواعد الاستطراذية سوف تعالج في الفترة الثالثة من الفصل التاسع).

ونحتفظ من هذا التعداد بأن ثمة قواعد لتنسيق للتتالي التركيبي - التعبيري في الأفلام، وبأن هذه القواعد تعمل عملها على مستويات مختلفة

وتتحول تبعاً لنوع الفلم الذي نريد صنعه: سينما تجريدية، سينما الوميض، سينما الصورة الجزئية، السينما المجازية، سينما اللقطة، السينما السردية، إلخ..



العلاقات التركيبية - التعبيرية المكائنية



جان - لوك غودبارد: الصينية

## ٢- العلاقات التركيبية - التعبيرية المكانية

### (les relations spihmatiques spatiales)

عندما يجري العمل على خطابات يشكل المكان حاملها الأول، تأخذ العلاقات للتركيبية - التعبيرية المكانية كل أهميتها: ففي لوحة، وفي صورة ضوئية، وفي مقطع سينمائي تكون مختلف العناصر الممتئة، في علاقة تركيبية - تعبيرية مكانية، إنها حاضرة معاً في الرسالة نفسها. إن العلاقات المكانية أقل تنوعاً من علاقات التتالي؛ وليس منها أنواع أقل اختلافاً من أخرى.

فالعلاقات المكانية التشكيلية هي علاقات تتحكم في تأليف صورة، وتعطيها خطوطها الكبرى القوية وتركب كتلها الملونة الكبرى.

العلاقات المكانية بين عناصر مجازية: إن جميع العناصر المجازية من صورة واحدة تكون على علاقة مكانية، غير أن ثمة كثيراً من الطرق لإقامة هذه العلاقة؛ فعلى هذا المستوى مثلاً تتطرح قضية بناء "الأشياء" والفصل بينها (لماذا تؤدي إقامة علاقة مكانية بين دولابين وهيكل عربية إلى تكون الشيء "عربية" بينما إقامة علاقة بين كأس وصحن وشوكة وسكين تظهر كعلاقة بين أشياء مختلفة؟)؛ فعلى هذا المستوى أيضاً تتدخل مختلف أساليب تركيب المكان؛ إن الصور السينمائية تنتهي، عموماً، مع التركيب المنظوري (انظر الفصل الثامن) غير أن فروقاً هامة يمكن أن تظهر: فتبعاً للبؤري والتضيق (كإخراج المستعمل سوف نقصر الصورة العلاقات المكانية على علاقات مساحية (إن بعض مقاطع "الصينية" la chinoise - من إنتاج د.ج.ل. غودارد نلعب على مثل هذه التركيبات) أو أنها بالعكس، تستند

العلاقات على محور العمق (كل سينما أورسون ولز هي هكذا سينما كبيرة الزاوية)؛ ونجد أساليب تركيب المكان أكثر وأكثر تنوعاً في الرسم المتحرك (dessin animé).

العلاقات بين مصادر صوتية: يمكن أن نتواجد عدة مصادر صوتية في المكان ذاته وتدخل في علاقات بينها؛ ضجيج من داخل حانة (هرج الشاربين، قعقة البلياردو، صوت الكؤوس والصحون التي يجري غسلها أو وضعها الطاولات)، ضجة الشارع (مرور الميانات والكميونات وزماميرها، إلخ) ضجيج المحطة البعيدة؛ إن ش. مثتر يعطي عن هذه العلاقات مثلاً درامياً: المشهد المشهور من "ببي لي موكو" (Pépé le Moko - I DUVIVIER). حيث تتجابه داخل الملهى أغان فرنسية وأغان ألمانية.

العلاقات المكانية الخاصة بالأشياء: وهذه العلاقات تمر في أكثر الأحيان غير ملحوظة؛ ولا نلاحظها إلا عندما نفسح المجال لعمل خاص، مثلاً، عندما لا يكون "شيء ما" شكله أو لونه للطبيعي (الفهد الوردي والساعات للرخوة لدى دالي) أو عندما لا يكون حجمه مطابقاً لطبيعته (ففي رسم متحرك لنكس أفيري يصبح عصفور صغير أضخم من الأرض)، إلخ..

### ٣- العلاقات التركيبية - التعبيرية التزامنية

(les relations syntagmatiques de simultanéité)

إن جميع العلاقات التركيبية - التعبيرية التي ذكرناها أعلاه تشكل أيضاً علاقات تركيبية - تعبيرية تزامنية (العناصر المترابطة بعلاقات مكانية هي حاضرة في وقت واحد ضمن الإطار ذاته)؛ ولكن العكس ليس صحيحاً؛ فليست كل علاقة تزامنية علاقة مكانية.

وعلاقات التزامن نعمل عملها أولاً بين كل من مختلف مواد التعبير. وهكذا أصبحت التركيبية هامة إذ يمكننا أن نتوقع مئة مستويات للعلاقات على الأقل: علاقات بين الصور والضجيج، بين الصور والكلام، بين الصور والموسيقى، الكلام والضجيج، بين الكلام والموسيقى، بين الضجيج والموسيقى.

ثم إنها نعمل بين مختلف المسلسلات داخل كل مادة من مواد التعبير: وهكذا نسمع في "الجسر" نتقاً من الكلام بالألمانية بينما يستمر التعليق بالفرنسية.

بل ثمة علاقات أكثر تعقيداً أيضاً فهناك علاقات تركيبية - تعبيرية تزامنية بين ثوابت مختلف المواد أو مختلف المسلسلات. إن بعض أفلام نورمان ماك لارن نموذجية من هذه الناحية: فعنده علاقات بين طبيعة الصوت وشكل الصورة (باليه ذو خطوط عمودية يزين مقطوعة من فيثارة: خطوط عمودية؛ وخطوط أفقية تنتقل في انسجام مع مرافقات من فيثارة: خطوط أفقية) وعنده علاقات بين برغلة الصورة و"برغلة" الصوت، بين شدة الصوت والكثافة البصرية إلخ. وفي فيلم (Begone Dull Care) نقوم تقابلات منتظمة بين قطعة جاز (Jazz) يعزفها ثلاثي أوسكار بترسن وبين العمل التجريدي على بلورة محكوكة: سحبات بصرية، تقابل سحبات صوتية وتجريحات عنوانية تقابل مسلسلات من اللوتات للمعزوفة بنقر الأصابع، وهناك نقوب صغيرة جداً في البلورة السوداء تصوّر انتقالاً ناعماً مؤلفاً من نوتات منثورة بقلة ومناطق واسعة بألوان فاقعة تسجل التوافقات، إلخ.



## الخلاصة

تشكل العلاقات الترتيبية والعلاقات التركيبية - التعبيرية نمطين لإنتاج المعنى؛ ويدخل هذا الأسلوبان في وقت واحد على ذات العناصر من الفيلم؛ وجميع العناصر التي تكون فيلماً ما تؤخذ معاً في مجرى الشريط الزمني، في علاقات تزامنية ومكانية (علاقات تركيبية - تعبيرية)؛ وفي منظومات من التعارض تشكل مرتبات (علاقات ترتيبية). ولكن تكاثر العلاقات الترتيبية هو ما يستحق الملاحظة؛ فعواقبه على عمل الخطاب السينمائي كبيرة؛ والعاقبة الرئيسية هي أنه يجعل من الصعوبة بمكان إنتاج متتالية متناسقة من اللقطات؛ وعدد الثوابت التي يجب التحكم فيها عند القيام بإخراج سينمائي أكبر بكثير من عدد الثوابت التي يتوجب التحكم فيها لكتابة جملة صحيحة في لغة طبيعية. وفي كل لحظة خطر من وقوع انقطاعات تحدث في المستويات التركيبية - التعبيرية الكثيرة التي يستدعيها الفيلم.

ومن أجل التحكم بهذا التكاثر ثم في داخل فريق الإخراج مركز "خطاطة" (سكربت) (والمسمى تسمية أفضل في اللغة الإنكليزية "فتاة الاستمرارية" (continuity girl)) فهي تسجل للقطات تباعاً، والوصف الدقيق لما تم تصويره (وضعية الممثلين، حالة الديكور، لون هذا الإكسسوار أو ذلك إلخ. )

بغية تفادي بروز "لا تناسقات" في الانتقال من مقطع إلى آخر، أي بغية تأمين استمرارية جيدة في المسار التركيبي التعبيري للفيلم (ومع هذا، طبعاً، يمكن أن تعود لانتاسقات ما وتظهر في لحظة أخرى من مسار الفيلم: في مونتاج الصورة أو لدى وضع مختلف الأشرطة للصوتية في مكانها، إلخ).

إن هذا النكاثر في العلاقات لا يمر دون أن يعقد مهمة المحلل. ويجب أن نعذره في ذلك؛ فإن إبراز جميع مستويات العمل التركيبي - التعبيري لفيلم من الأفلام هو ولا شك خارج مجال المتوقع.

## الفصل الخامس

### حول مستويين لإنتاج المعنى

#### الدلالة الأصلية - الدلالة الإضافية

إن مزدوجة الدلالة الأصلية / عكس / الدلالة الإضافية، قد هبطت منذ الآن إلى المجال العام. فمفهوم الدلالة الإضافية (connotation) قد عرف حياة صحفية بل، وبشكل أوسع، حياة عامة مكثفة كانت تفقده كل طابع المفهوم النظري.

#### ١ - المقاربة الأولى

ينبغي القول أن مزدوجة الدلالة الأصلية /يعكس/ الدلالة الإضافية كان لها تاريخ معقد إلى حد ما. وليس المطلوب هنا أن نعيد رسم هذا التاريخ - فهذا لن يزيد شيئاً على بحثنا - بل نستطيع أن نوجز ما وصل إليه هذان المفهومان لدى انتقالهما من المنطق إلى الألفية.

حول تاريخ هذه المزدوجة من المفاهيم للصبح بقراءة جان مولينو "الدلالة

الإضافية" la linguistique-1971-volume 7-fascicule 1 (la connotation)

إن مزدوجة الدلالة الأصلية /عكس/ الدلالة الإضافية تعود أصلاً إلى اصطلاحات المنطق (إذ نجد ما بين اصطلاحات أخرى عند سويبارت ميل وغوثلوب فريچ) فمفهوم الدلالة الأصلية<sup>١</sup> يستعمل في المنطق لتسمية عملية الدلّ أو "الدلالة". والدلالة هنا هي حركة إرجاع كلمة إلى جملة من العناصر الخارجية عن الخطاب أي عن المراجع. أما كلمة الدلالة الإضافية<sup>٢</sup> فتساعد في التعبير عن خصائص للعناصر التي تدل إليها الكلمة. وفي هذا المنظور لا يكون المعنى الإضافي (connotation) سوى "مدلول" للكلمة موضع الاعتبار.

وفي ١٩٣٣ دخلت المزدوجة وفي الأسنية عند ليونارد بلومفيلد، أحد آباء اللبنيوية .

[كتاب ل. بلومفيلد "الخطاب" قد تُرجم إلى الفرنسية عند "بايو" عام ١٩٧٠].

وترافق هذا الدخول بثلاثة تغيرات هامة: فقد تسجلت المزدوجة من هنا فصاعداً وبكاملها ضمن دائرة "الدلالة"؛ فكلمة المعنى الأصلي أو "الدلالة الأصلية" (dénotation) تستعمل لتدل على المعنى الحرفي، أو المعنى الأول للكلمات؛ وبالتالي فإن كلمة الدلالة الإضافية (connotation) أخضعت لتضييق شمولها؛ فهي لم تعد فقط لا تعني سوى بعض عناصر الدلالة، بل وجدت

---

١- الدلالة الأصلية تحملها الكلمة الأصلية التي وضعت للدلالة على شيء ما- (المعرب).

٢- الدلالة الإضافية تحمل إلى جانب الدلالة الأصلية دلالات إلى قيم يكتشفها الإنسان من خلال الصفات التي يكتشفها في الشيء الذي دلت عليه الكلمة أصلاً. ثم تصبح هذه الكلمة دالة على هذه القيم المكتشفة والتي تتداعى إلى ذهن الإنسان عندما يلتقي بالكلمة الأصلية - مثلاً الأمد كلمة تدل على حيوان معين أصلاً. أما صفات القوة والشجاعة التي تصبح ملازمة للأمد فهي دلالات إضافية - (المعرب).

نفسها مقتصرة على قيم سيميائية "إضافية" (التليل على المستوى الاجتماعي للمتكلم والتليل على المستوى اللغوي المستعمل، إلخ). تشهدان بدخول الكودات الاجتماعية في الخطاب. ومنذ ذلك الحين تثبت الأسنئون بتكثيق التمييز بين المعنى الحرفي (الدلالة الأصلية) (sens dénotatif) والقيم الإضافية (المعاني الثانوية الإضافية) (connotations). وسوف نتبع هنا اقتراح كاترين كبريات - أوريشيوني).

تعريف: سوف نطلق صفة "أصلي" على المعنى الذي يرد في الآلية المرجعية، أي مجموع المعلومات التي تحملها وحدة الأسنة والتي تسمح لها بالدخول في علاقة مع شيء لا أسني [...] أما جميع المعلومات الاستطرادية (أو الفرعية أو الإضافية) - المعرب. سوف نطلق عليها تسمية "إضافية" (أو استطرادية) (connotatives) [ص ١٥].

إن كتاب ك. كبريات - أوريشيوني "الدلالة الإضافية" (la connotation-P.U.L. 1977) يشكل حسب معرفتنا أكمل دراسة وأدقها حول هذا الموضوع حتى يومنا هذا: فهو يساعدنا إلى حد كبير كنص نرجع إليه في هذا الفصل. ويكفي أن نستبدل "وحدات المعنى" بـ "وحدات سيميائية" لنجعل هذا التعريف يعمل لصالح السينما.

### من أين تأتي الإضافيات؟ دراسة الضائقات

ومواء تعلق الأمر بلغات طبيعية أو بالسينما، فإن عانيت الإضافيات (الضائقات) يمكن تصنيفها في فئتين كبيرتين تبعاً لطبيعة ما يقوم بدور حاملها: فئة للحاملات التي تعتمد على للمعالجة الخطابية أي الإضافيات الأسلوبية وفئة الحاملات التي تعتمد على المسمى الأصلي غير الأسني.

## ١- الضائفات الأسلوبية :

عند ما نتحدث عن الدلالة الإضافية ، نفكر في الدرجة الأولى "بالمعلومات الاستطردادية" التي تضيفها المعالجة الأسلوبية إلى المعنى الأصلي للنص، سواء كانت هذه المعالجة موضع جهد خاص أو لم تكن فثمة دائماً معالجة أسلوبية. ولا يتعلق الأمر هنا باقتراح تعداد كامل للحاملات التي يمكن أن تتقل هذه الإضافيات إلى السينما (كما فعلت ك.أوريشيوني بالنسبة للحاملات الأسنمية) بل إن بعض الأمثلة ستعطينا فكرة عن تنوعها.

فبمقدار ما تدمج السينما الخطاب الشفوي فيها، فإن جميع حاملات الإضافيات في هذا الخطاب هي أول ما يمكن تجنيدها. وثمة مثال رائع عن العمل الضائفات، من بين أمثلة كثيرة أخرى في اللغات الطبيعية، يعطينا إياه المشهد المعروف من "شبونتر" لمارسل بانويل، حيث نرى إيرينه (فرناندل) الموقن بأنه سيصبح نجماً كبيراً في السينما، يقوم بالبرهنة عن مواهبه كممثل هزلي أمام جماعة المخرجين التي جرته إلى هذه المغامرة، بإطلاقه هذه الجملة: "كل محكوم بالإعدام سيُقطع رأسه" مع متغيرات كثيرة في الإداء الصوتي؛ ففي كل مرة يلفظ فيها هذه العبارة تتغير الإضافيات، معبرة عن حالة انفعالية مختلفة؛ وهكذا يمر تباعاً استعراض تعبير الخشية (الخوف) والشفقة والتأكيد المؤكد، والنمط التأملي والنمط الهزلي؛ وهكذا تم تجنيد جميع المتغيرات للصوتية: كالوتيرة والسرعة (أو التدفق) والنبهة واللحن، إلخ.



فرناتدل وهو يقول « أنا الشينونز »

وكل تغيير في طريقة تصوير الفلم أو في التعبير عن مرجع بذاته (اختيار نوع الفلم وعمل الإضاءة وضبط الصور (كادراج)، إلخ) يستدعي تغييراً (أو تغييرات) في الدلالات الإضافية. فهذا الديكور الذي كان منذ قليل يدل على سعادة الحياة يدل الآن على الحزن والضجر: وهو مع ذلك نفس الديكور ونفس الدلالة الأصلية. أما دلالة التزامن فيمكن التعبير عنها بعنوان وسيط ("خلال هذا الوقت") أو بواسطة تركيب (مونتاج) مناوب، ولكن الدلالات الإضافية لن تكون هي ذاتها: فالتعاون الوسيط سيعطينا تفهماً ذهنياً للترامن، بينما المونتاج المناوب سيجعلنا نحس هذه العلاقة، كما أن اختيار تركيبة تعبيرية ما وعمل المونتاج (انظر الفصل التاسع) يشكلان مصادر كبرى للدلالات الإضافية: فمشهد ملاحقة السيارات نفسه إذا عولج في مقطع طويل واحد وثابت مبيناً في نفس النطاق الملاحقين والملاحقين ستكون له دلالة إضافية درامية ضعيفة في حين أن هذا المشهد سيعطى دلالة إضافية درامية قوية إذا جعلونا "تشارك" في الملاحقة داخل سيارة الملاحقين (مثلاً بأن يعرضوا علينا بصورة مناوبة من خلال الزجاج الخلفي والمرآة العاكسة الواقعة على يسار السائق، تقدم الملاحقين).

وأخيراً لا يجوز أن ننسى في عداد المضائفات غياب دلالة من عاني الدلالة الأصلية؛ كما أن غياب إشارة يمكن أن يعمل كإشارة (فغياب العلم عن قصر بكنفهام هو إشارة إلى أن الملكة غائبة عن قصرها)؛ ويمكن لغياب عاني الدلالة الأصلية أن تكون له قيمة دلالة إضافية. إن غياب كلمة "زنجي" ككلمة رئيسة عن قوليس "النظام القديم"، في حين أن الكلمة بذاتها تتواجد في بعض التعاريف، يستدعي كدلالة إضافية "الارتباك الناجم عن وجود الزوج كشعوب وكعبيد" (س. ديلاستال ول. فالنسي اللغة الفرنسية العدد ١٥). وتستشهد لك. أورشيوني بمثال يتعلق بالسينما فنقول أن فلم "لاسيبيليا"، كما يعترف مؤلفه بالذات، جان لويس كومولي، لا يستوحي كتاب جيوفاني رولي بل يستوحي نواقصه لأن هذه النواقص ذات دلالة إضافية قوية:

"إن للوقائع المخفية من الكتاب تصبح في الفلم هي العناصر المحركة للتخيّل، وليس ذلك فقط لأن إخفاءها بذاته يدل إليها كحركات، كروابط تزداد ضرورتها بقدر ما تعرضت لإلغاء الرقابة. ولما كان رومّي لا يمارس هذه الرقابة كيفما اتفق، فإن لها تناسقها. إنها تُمارَس على التناقضات الأساسية للكمونة الفوضوية بل هي التي تبرمجها والتي تحد منها ثم تعجزها نتيجة لعدم حلها." (دفاتر السينما "cahiers du cinema n262-263").

ولنلاحظ أن طريقة أسلوبية واحدة يمكن أن تنتج تبعاً للسياق الذي تظهر فيه، دلالات إضافية (تداعيات) مختلفة جداً، بله متناقضة: فالتمدينة المعاكسة للمشهورة بإدخالها قيماً إضافية إيجابية وتعظيمية للشخص المقام (هذا هو الدور الذي يلعبه هذا التمديد في فلم الكسندر نفسكي لاشتاتين) يستعمله أورسون ويلز في "المواطن كين" (citizen Kane) ليجعل من سحق كين





### النموذج الثاني : الدلالات الإضافية التداعوية للفردية

إن الدلالات الإضافية تُولد من تداعيات مرتبطة بتجربة العالم لدى الأفراد: فإذا حدثت لي مصيبة في مدينة البندقية فإن كلمة البندقية (Venise) أوكلَ تصوير سينمائي للبندقية سيستدعي الويل بالنسبة إليّ، إلخ. إن رؤية فلم ما تعبئ جميع التبلرات النفسية، وجميع مشاعر النفور، والمكتومات والتحفظات والأحقاد بل والمحبة والود والفصاة والافتئات والانجذابات التي شكلها التاريخ الشخصي لكل فرد بكتيته حول هذا الشيء أو ذاك، حول هذا المكان أو ذاك، حول هذا النمط من الأشخاص أو ذاك، إلخ.

**ملاحظة:** كان ثمة ميل أحياناً إلى إرجاع المقارنة، دلالة أصلية /عكس/ دلالة إضافية، إلى متناقضة الفردي والجماعي: إن هذه الأمثلة تبين أن الدلالات الإضافية الفردية (الشخصية) لا تشكل في الحقيقة سوى مجموعة ثانوية من الفئة؛ والواقع أن توسّع الدلالات الإضافية (عن طريق تداعي الخواطر - المعرب) هو غاية في التغيّر. فبين الدلالات الإضافية الشخصية والدلالات الإضافية الرمزية التي تعمل بالنسبة لمجموعات بشرية واسعة (الأسود = الحداد) نجد أن جميع التوسعات ممكنة: فثمة منظومات من الدلالات الإضافية الخاصة بكل بلاد وكل منطقة وبمختلف الأونة التاريخية والطبقات الاجتماعية والفئات المهنية وبشتى الشرائح الاجتماعية الصغيرة كالجمعيات والأندية والزمرة الصغيرة والعصابات، إلخ. بل إن بعض الدلالات

الإضافية مسجلة في اللغة كالتي تتعلق بالمستويات اللغوية (بحيث نجد في القواميس كلمة بانبول (bagnole) مذكورة ككلمة "عائلية").

### النموذج الثالث : الدلالات الإضافية المرتبطة بالمثلث الأصلي التخيلي<sup>١</sup> (diégétique)

في الأفلام التخيلية (الأفلام التي تبني عالماً) يمكن أن تولد مدلولات إضافية رمزية من عملية تداعوية مشابهة لتداعيات المدلولات المرتبطة بخبرة الأشخاص عن العالم والتي تحدثنا عنها لتونا، ولكنها في هذه المرة ترتبط بتداعيات منبثقة من تجربة عالم القلم لدى المشاهدين: إن العملية التداعوية تجري عندئذ داخل التخيل . وفي هذه الظروف تتوفر لدى المشاهد جميع العناصر ليفهم الدلالات (المعاني) المتولدة (للتداعوية) لأن العملية التداعوية قد تم تصميمها خصيصاً له (للدعوة إلى أن يملأ بالمعنى الإضافي هذا أو ذلك من عناصر عالم القصة المسرودة). إن القلم يبني بهذه الطريقة "إشاراته - التصويرية" الخاصة ("im-signes").

ومن أشهر الأمثلة لهذا النوع من البناء القائم على تداعي المدلولات الإضافية في كل تاريخ السينما مثال نظارة الدكتور سميرنوف في فلم "الدارعة بوتمكين" (le cuirassé Potemkine) لاثنائين؛ وننتكر أن لقطة قريبة تبين لنا بإصرار هذه النظارة وهي تتأرجح فوق البحر معلقة بسلك فولاذي؛

---

١- التخيلي هنا وصف للعالم الذي يتخيله للمشاهد من خلال التداعيات التي ترد إلى خياله وهو عكس الواقعية التي تحاول تصوير للعالم بشكل مماثل لواقعه - (المعرب).

والحال أننا نعلم (المرحلة الأولى من العملية التداغوية) أن هذه النظارة تخص الدكتور سميرنوف، طبيب الدارعة؛ وقد رأينا الدكتور يلعب بها طوال المشهد السابق؛ فهذه النظارة قد أصبحت إذن بالنسبة إلينا نوعاً من الرمز عن شخصية الطبيب؛ فمجرد حضورها يكفي لاستدعاء صورة الطبيب. ومن جهة أخرى شاهدنا لتوتا انتفاضة بحارة بوتمكن، وهي انتفاضة جرى خلالها إلقاء الضباط والدكتور سميرنوف إلى البحر؛ فالنظارة المعلقة بالسلك تذكرنا بهذه الأحداث (المرحلة الثانية من العملية التداغوية)؛ غير أن هناك أكثر من هذا (المرحلة الثالثة من العملية التداغوية) فما دام للدكتور سميرنوف شخصية تمثل الأرستقراطية الموالية للقيصر، فإن هذه النظارة تتوصل إلى استدعاء الدلالة الإضافية إلى إفلاس مجموع هذه الطبقة التي أُلقيت إلى البحر بالمعنى الحرفي وبالمعنى الرمزي.

وفي فلم تحت سقف باريس (sous les toits de Paris) لرينيه كير، كل ما كان أرثور قد اشتراه من أجل بولا بأمل زواجهما (حيث نراه يدخل إلى بيته سعيداً ممسكاً في يده بباقة زهر وخفين وخبزاً للوجبة: إنها المرحلة الأولى من التداغي: فهذه الأشياء مرتبطة بلحظة من السعادة) أخذ بعد توقيفه من قبل الشرطة (التي اكتشفت الحقيبة التي أوكله للنشال فرد بحراستها) يستدعي خواطر تدمير هذه السعادة المرتجاة: فالخفان الجميلان سحقهما الشرطيون والبرتقالات انتشرت على الأرض وجفت الزهور وفقدت تزيجاتها وأخذت الفئران تأكل الخبز المهياً للفرح...



نظارة الدكتور سمير نوف من فلم الدارعة بوتسكين لانتخابن

### ٣- العلاقات بين الدلالات الإضافية (Relations entre connotations)

سواء كان الأمر في السينما أم في اللغات الطبيعية؛ فإن الدلالات الإضافية الخطابية (الأسلوبية) والدلالات الإضافية التخيلية تجري على الدلالات الإضافية التي تعمل في العالم الواقعي (العالم الخارج عن الفلم / يعكس / العالم التخيلي أي المرتبط بالفلم - المعرب). أما العمل الألسني أو السينمائي فيستطيع أن يعزز أو بالعكس، أن يناقض الدلالات الإضافية المتداولة في المجال الاجتماعي: وهكذا فإن الدلالة الإضافية عن القوة المنسوبة إلى هرقل، يمكن أن تتحول إلى العدم بواسطة كادراجات ممتدة في غطسة (صورة مأخوذة بتحريك الكاميرا من فوق إلى تحت - المعرب) ترافقها متتالية من إيقاعات خافتة. وكما نلاحظ ك. أوريشيوني فإن "أحد أشكال التهريج يقوم بالضبط على التلاعب بالتفاوتات التي يمكن أن تتدخل بين مستويي الدلالة الإضافية - معالجة حقيقة جليلة بكلمات مبتذلة أو معالجة حقيقة مبتذلة بكلمات مفخمة" [ص ١٠٣]. وفي جملة المصبرات، من الدرجة

الثانية (غير أنه قد يتواجد مثلها في الدرجة الأولى) التي يمكن التمتع بها عن طريق النظر إلى الملاحق الإيطالية ذات الإنتاج النموذجي، مسرة تتعلق بالضبط بهذا التفاوت بين المواضيع التاريخية والميتولوجية المتناولة، وهذه المواضيع تستدعي عموماً استدلالات تزيد النقايد من قيمتها (لا سيما النقايد المدرسية) وبين الدلالات الإضافية التي تولد من المعالجة بذاتها: ديكورات من الكرتون العجيني، ممثلون مضحكون، موسيقى غير مناسبة أو بالعكس مفرطة في الإسهاب ، إلخ.

أما فيما يتعلق بالدلالات الإضافية للتداعوية الشخصية، فإنها تتدخل من فوق كل هذه المجموعة من الدلالات الإضافية للرمزية والخطابية لتعيد سكيبها تبعاً لما يعيشه كل إنسان.

#### ب- تصنيف الدلالات الإضافية تبعاً لنوع المعلومات

يمكن توزيع الدلالات الإضافية من وجهة النظر هذه إلى خمس فئات كبرى:

##### ١- الدلالات الإضافية المراجعة<sup>١</sup> (les connotations référentielles)

إذا كانت فكرة الدلالة الأصلية تسمح بتحديد هوية المرجع، فإن الدلالات الإضافية المراجعة تأتي بمعلومات إضافية عن ذاك المرجع. فإذا ذكرنا عجائن "بانزاني" (نحن نرجع هنا إلى تحليل رولان بارتس المشهور في

---

١- فضلنا نعت المراجعة نسبة إلى مراجع تذكيراً بكون الدلالات الإضافية (وهي بصيغة الجمع في أكثر الأحيان هي في كثرتها تعود إلى مراجع كثيرة أيضاً. (المعرب).

بحثه "بلاغة الصورة" - مجلة "التواصلات" - 4 (communications n 4)، فهذا يستدعي إلى التفكير (دلالة إضافية) بأن هذه العجائن هي عجائن "إيطالية" أو على الأقل "كالعجائن الإيطالية" حتى لو كانت مصنوعة في فرنسا؛ وبهذه الطريقة نفسها يعني أن تعرض علينا رؤية أقراص بندورة حمراء جداً ومرشوشة بقطرات صغيرة من الندى (دلالة أصلية) فهذا يعني أيضاً الإيحاء إلينا بأن هذه البندورة هي طازجة كما لو أنها قطفت لتوها من البستان (دلالة إضافية).

## ٢- دلالات الإضافية العاطفية (les connotations affectives)

وهي المسؤولة عن "جو" أو عن "مناخ" هذا المشهد أو ذلك. ويمكن الحصول على دلالة إضافية عاطفية واحدة من مجموعة وجوه مختلفة جداً. وهذا ما يسميه دافيد بوردويل "مبدأ المتعادلات وظيفياً" [ص ٥] الذي يبين دوره وعمله في السينما التقليدية الهوليودية.

دافيد بوردويل - و - جاني ستيفر - و - كريستين تومبسون "سينما هوليوود التقليدية" - فلم أسلوب ونمط الإنتاج إلى عام ١٩٦٠ - نيويورك - كولومبيا يونيفيرسيتي برس - ١٩٦٥.

فلكي نستدعي دلالة إضافية "درامية" إلى مشهد حقولي، يمكننا أن نلجأ إلى مصفاة حمراء تصود أوراق النبات وتضفي على غيوم السماء طابعاً تهديدياً. وإذا وضعنا في شريط الصوت موسيقى عنيفة تقلد قنوم العاصفة، وتلاعبنا بالنور المعاكس بخلق تأثيرات شبحية، وشددنا رؤية المنظورات بشد المقاطع (أي مقاطع الفلم المصور) بطريقة الزاوية الكبيرة، إلخ. فمن الواضح، أن التأثير سيكون أقوى بكثير أيضاً إذا تراكبت جميع هذه الصور

فيما بينها، كما في المشهد المشهور لقنوم العاصفة، مباشرة بعد "اغتناب" هنرييت من قبل هنري في نزهة ريفية لجان رينوار.

### ٣- الدلالات الإضافية الأسلوبية (les connotations stylistiques)

إذا كانت للصور الأسلوبية تعطى دلالات إضافية، فإن الأساليب ذاتها هي مدلولات لهذه الدلالات الإضافية، أي بكل بساطة، "دلالات إضافية" (عندما نتحدث عن "دلالات إضافية" فقط، فإن معنّيات الدلالات الإضافية هي التي تعنيها بهذه الطريقة، إن العاني في أسلوب ما (أي الدال إليه) يتكون لا من صورة بل من منظومة معقدة إلى حد ما من الصور. أما أسلوب التقرير (reportage) فيعرف هكذا من الصور التالية: على صعيد الصورة: وجود صور مهزوزة، غامضة، بدون تأطير، وعمليات "ظوم"<sup>١</sup> مترددة مع قطعات قاسمة في مجرى اللقطات وفي تمليل المشاهد، ومقاطع أطول من المعتاد وأشخاص ينظرون إلى الكاميرا، وهم يؤشرون إليها أو بالعكس يخبئون وجوههم لكي لا يتم تقليداتهم - ووجود حُببيات في الشريط واضحة الظهور ومقاطع تدع مجالاً لرؤية مسجل الصوت، البرشمان (le perchman) وظل الكامير - إلخ. وعلى صعيد الصوت: نبرة الصوت المباشر للنوعية (بعكس صوت الاستوديو حيث عدم وجود الرنين) وغياب الأصوات المشوشة مع بُنى ألسنية للكلام "الحي"، وتوجهات شفوية إلى للمصور، إلخ. ومهمة الصور واضحة هي أن تسجل في الفيلم ذاته وجود العامل المشغل والدليل على حقيقة

---

١- "ظوم" نقلاً للكلمة الأجنبية "zoom" عبارة عن عدسة شينية في الكاميرا ذات مسافة بؤرية يمكن تغييرها حسب الحاجة - المعرب.



وجوده في أماكن الفعل بالذات وعلى وجوده الجسماني في الحدث بله المخاطر التي تعرض لها. علماً بأن أية صورة من هذه الصور، لا تكفي في حد ذاتها، لإقامة الدلالة الإضافية للتقرير (reportage). وليس سوى تنظيم عدة صور في منظومة، يستطيع أن يضمن إنتاج هذه الدلالة الإضافية الأساليبية. إن أفلام ريمون ديباردون (ريبورتر (مُراسل صحفي) الرقم صفر، وقائع مختلفة، حالات مستعجلة) هي أفلام نموذجية لهذه الطريقة من المعالجة. فقابلية هذا النظام لحسن العمل يؤكدنا كوننا نستطيع تجنيده في فلم خيالي لنجعله ينتج "تأثير الريبورتاج". وقد جعل المخرج بيتر وتكنز من هذه المعالجة على أسلوب الريبورتاج الكاذب اختصاصه في أفلام "وجوه منسية" (Forgotten Faces)، وكولودن و"لعبة الحرب" (The War Game) - ومنزّه العقاب (Punishment Park).

إليك بعض المقتطفات من حديث يصف فيه بيتر وتكنز الطريقة التي جرى بها إخراج فلم "كولودن"؛ وهو فلم يروي فيه بطريقة فريق من مراسلي التلفزة، قصة المعركة التي جرت عام ١٧٤٦ بين فيالوق دوق كمبرلند الطاغية وبين المتمردين للسكوتلنديين تحت إمرة المطالب بالعرش شارلز-إدوار ستوارت: "في كثير من الأحيان عمدتُ إلى جعل الممثلين العرضيين ينظرون إلى عتمة التصوير. وعندما انبعث صوت من وراء الكاميرا متوجهاً إلى جماعة من الجنود الإنكليز يسألهم فجأة "ما رأيكم في المتمردين للسكوتلنديين؟...". (كما لو كان ذلك قد جرى ونحن نرسل تلفزة في ذلك العصر) ويأتي الجواب فوراً دون أن يتوجه إلى مخاطب حي بل إلى الكاميرا بصورة عفوية تماماً، [...]، فمن الناحية التقنية كان قد توفر لي لأول مرة مصور محترف وأنا أعتقد أنه لم يكن مطمئناً جداً عندما أعلنت له أن ٨٥% من اللقطات كان من الأفضل أن تؤخذ بكاميرا محمولة في اليد. وحتى عندما كانت الظروف تسمح باستعمال كاميرا كانت أطلب

منه أن يفك كلاً الرأس ذا المفصل الكروي وأن يتصرف إزاء الحدث الذي كان بصوره كما لو كان لا يستطيع أن يرتبط بشيء إزعاء، نحن الذين كنا هناك نترصد الشيء الجوهرى في حقيقة عمل راهن. فكنت أقول له مثلاً: "في وسط المقطع حول الكاميرا عن وجه هذا الجندي ثم عد إليه. وعند ذلك سيظهر رأس ميهم تماماً في الأمامية، هذا لا يضر بل هذا ما أحتاجه..."، وأثناء إطلاق بطارية مدفعية، نرى المعلق وقد احتفى وراء جدار صغير وأخذ المصور ينقر بإصبعه نقرات صغيرة على الخدمة كل ثلاث أو أربع ثوان محولاً الكاميرا عن الخلجة ثم يعود ويركز على موضوعنا: التأثير ممتاز وقد اشتد كثيراً عندما طابقنا هذه التقلبات في الصورة مع انفجارات القنابل أثناء تضيق الصوت (المكساج).". (في "السينما العملية" العدد ٦٧ عام ١٩٦٦).

لا يجوز الاعتقاد بأن المصورات الأساليبية هي دائماً مدلولات أساليبية؛ فالأمثلة المذكورة أعلاه تبين بصورة جيدة أن هذه الوجوه تحدث دلالات (أو تخاطرات - المعرب) ثنتى؛ والواقع أن المصورات الأساليبية لا تسمى بهذا الاسم إلا لأنها تقوم على عمل "خطابي" (مستوى العاني) وليس بسبب تأثير المعنى الذي تنتجه (مستوى المعنى). وبالعكس فإن الدلالات الإضافية الأساليبية لا تتأتى حصراً دائماً من مصورات أساليبية؛ فكثيراً ما يتكون المنول من امتزاج مصورات أساليبية ومصورات تتعلق بالموضوع. ومع إدراكنا أننا نقدم الأشياء بشكل تبسيطي مهيّن، نستطيع القول أن الأسلوب الشعاري "لأفلام مثل "الحساء والحيوان" la Bête la Bête أو "زوار السماء" " les Visiteurs du Soir" إنما يأتي ليس من كثرة الاحتمالات بل ومن موضوعها أيضاً الذي يعود إلى القصة للرائعة.

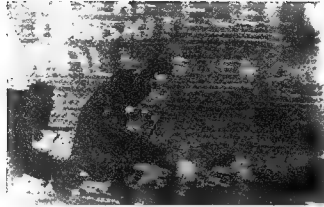
من أجل مقارنة متجددة لمفهوم "الموضوع" انظر مجلة "الشاعري"  
العدد ٦٤، تشرين الثاني ١٩٨٥ ومجلة التواصل (Communication) العدد ٤٧  
لعام ١٩٨٨.

أما الصعوبة الكبرى مع الدلالة الإضافية الأساليبية فهي تعريف  
الأساليب ذاته؛ فأي نسق من السمات يمكن أن يتيح تشكيل فئات أساليبية:  
سينما استوديو / مقابل / سينما مباشرة (مارسولي Marsolais) / سينما  
المونتاج الملوكي (montage roi) / مقابل / سينما عدم تلاعب (non-  
manipulation) / سينما نثرية / مقابل / سينما شعرية (باسوليني Pasolini) /  
سينما تقليدية / مقابل / سينما مادية - ديالكتيكية / سينما فنية / مقابل / سينما  
الثوابت (بوردويلي Bordwelli)، إلخ. "ففي غياب نماذج صارمة للأساليب  
وطرق الكلام، لا يمكن لتعرجات الدلالة الإضافية الأساليبية إلا أن تكون  
غامضة وقابلة للتوسع دون حدود" (ك. أوريشبوني ص ١٠٤).



جوريس إيفنس: ٤٠٠ مليون، ريبورتاج حقيقي

(Jorris Ivens: 400 millions, vrai reportage)



بيتر وتكنز: وجوه منسية، تقرير كاذب (Forgotten Faces, fause reportage)



جان كوكتو: الحسناء والحيوان (Jean Cocteau: La belle et la bete)

#### ٤- الدلالات الإضافية البيانية (les connotations enonciatives)

الدلالات الإضافية البيانية هي الدلالات التي تفيدنا عن المرسل (émetteur) وعن المستقبل (recepteur) وعن سياق الرسالة. وهكذا تجعلنا مثل

هذه البنية الإدائية (اللهجة) نفهم أن الذي يتكلم هو من الجنوب أو من الشمال، إنه مرتب في أوكسفورد أو في برونكس (ناحية من نيويورك - المغرب)، أنه يتوجه إلى من هو أعلى منه مرتبة أم إلى من هو أدنى منه، أن هناك محادثة بين أصدقاء أم هي، بالعكس، محادثة عمل، إلخ.

وكنذك فإن للفلم بآئينا، من خلال مجموعته الدلالية، بمعلومات عن ظروف إخراجها (هذا الفلم يجعلك تُفلس" والآخر يجعلك "هاوياً والآخر "إنتاج ضخماً") وعن موقعه في تاريخ السينما (حتى في غياب كل تأريخ صريح، يمكن أن نفترض سلفاً دون مجازفة كبيرة من الخطأ، أن فلماً صامتاً بالأبيض والأسود مدة روايته في لقطة واحدة دون ثلاث دقائق، مع تضبيب صورة ثابت ومواجه، وممثلين ذوي تمثيل متكلف وصورة ناعلة اللون، وقصة طريفة تجد مثلاً في الهزليات هو "فلم بدائي")، وعن اللحظة التاريخية التي تم صنعها فيها (يبين بيير سورلان أن الأفلام التاريخية تعيننا عن عهد إخراجها أكثر مما تعيننا عن العصر الذي تمثله، انظر "اجتماعيات السينما" - Sociologie du Cinema-Aubier, 1977) وانظر للفلم في التاريخ يبعث الماضي (The film in History) Restating the Past) للمخرج باسيل بلاكويل (١٩٨٠) وعن استراتيجيته في التواصل (إعلانية Publicitaire - تربوية، استغرافية، علمية، إلخ؛ وعن المخرج، عن الجمهور الذي توجه إليه؛ فني أم رثد، مثقف أو شعبي، فرنسي أم أميركي، إلخ.

## ٥- الدلالات الإضافية الخلاقية<sup>١</sup> (Les connotations Axiologiques)

الدلالات الإضافية الخلاقية هي الدلالات الإضافية التي تحمل معها أحكام قيم (تقدير أو عدم تقدير) للأشياء المدلولة (مثلاً: كلمة "طققة" -Crin- (crin ذات دلالة سلبية بالنسبة إلى كلمة "فيولون" - كمان). وفي كثير من الأحيان تكون الدلالات الإضافية الخلاقية حاملة لإيديولوجيا؛ فكل صخب الممثلين وضجيجهم الذي قام به إنشأتان يعود إلى مثل هذا البحث عن الدلالات الإضافية؛ والمطلوب بالنسبة للمخرج السوفييتي أن يختار ويكيف وجوه مشاهديه لكي يستلوا دون إيهام على الوضع الاجتماعي للشخصيات بغية تمرير حكم قيمة على هؤلاء الشخصيات يكون حكماً لا يقبل الجدل إذا أمكن.



وهذه الدلالات الإضافية تمر في كثير من الأحيان عبر عمل المدلولات الأساليبية؛ فبينما يؤدي وجه منور بهدوء إلى إقناع المشاهد بالطيبة الملائكية

---

١- الخلاقية هي علم القيم ويشمل البحث في قيم الأخلاق والدين وعلم الجمال (القاموس).

لدى البطلة الجميلة؛ فإن إنارة متناقضة بعنف ستجعله يفهم المزاج الشرس  
الفظ لدى من سيظهر طبعاً أنه للقاتل. ونستدل بسهولة إلى معالجة أساليب ما  
على حسنات وسينات الغرض أو الشخص المظلم. ولكن الموجه إلى المدلولات  
الإضافية الخلاقية يكون عموماً خليطاً مبهماً معقداً من المدلولات المنبثقة عن  
معالجة الفلم ومن المدلولات الألسنية (المنبثقة من العالم). فالسيد فردو (ش.  
شابلن) يقوم ولا شك بأعمال حقيرة؛ إذ يقتل ثم يحرق جثمان نساته المتتاليات  
ليأخذ ماله (دلالات إضافية خلاقية سلبية من مصدر لا ألسني)؛ ولكن  
الطريقة التي يجري تعليمه بها والتي تكون حيادية جداً وبسيطة جداً، دون أي  
تفخيم مهول (دلالة إضافية أساليبية). وكذلك نعومة صوته (دلالة إضافية  
صوتية) وسلوكه المذهب المحبب دائماً (دلالة إضافية لا ألسنية) واللهجة التي  
يشرح بها أعماله (مضمون هذه اللهجة وشكلها؛ وهذه المدلولات الأساليبية  
وغير الألسنية تمتزج هنا امتزاجاً حميماً) كل ذلك يرمي بالعكس، إلى جعله  
محبباً إلينا؛ وهكذا يحدث الفلم تداعياً خلاقياً غاية في الإبهام يأتي بكل أهمية  
كلامه وبكل قوته.

### ج- دوام الدلالة الإضافية (Permanence de la connotation)

ليست الدلالة الإضافية آلية استثنائية ولا منقطعة لإنتاج المعنى؛ فمهما  
كان البيان الألسني أو السينمائي المقصود فلا بدّ له من استدعاء الدلالات  
الإضافية. فإذا كانت كلمة "جواد" و "موجة" يدلان على مستوى لغوي شعري،  
فإن "حصان" و "ماء" يدلان على مستوى لغوي عادي؛ وإذا كان يمكن لقطعة

عمودية على ٩٠° أن تستدعي دلالة إضافية على التصنع من قبل من يقوم بها (كما في بعض أفلام راوول رويز) فإن سطحاً على مستوى قامة الإنسان يستدعي دلالة إضافية على توضيح محايد أو على عدم الاهتمام بعمل تضبيب الصور. فليست هناك دلالة أصلية بدون دلالات إضافية.

وليس في إمكاننا إذن أن نمائل بين الدلالة الإضافية والعمل الفني: لا شك أن كل عمل فني يعبئ منظومة من الدلالات الإضافية، كثيراً ما تكون كثيرة التعقيد، غير أن للفلم الأكثر تفاهة والفلم الأكثر ابتذالاً له منظومته من الدلالات الإضافية: المنظومة التي تدل بالضبط إلى هذه التفاهة وهذه الابتذالية، و لا يجوز الاعتقاد بأن هذه المنظومة تكون خالية من التعقيد؛ فالتعريف الواضح بما يجعلنا نحكم بأن فلماً ما هو "تافه" (دلالة إضافية أو خاطرة خلاقية) هو ولا شك تمرين على التحليل وهو تمرين دقيق. ودون أن نحسب أن هناك العديد من الأفلام التي لا تدعي الفن بتاتاً؛ فحتى الأفلام الوثائقية والأفلام العائلية والأفلام التقنية التي تشرح عمل آلة ما، والأفلام العلمية التي تعطي كشفاً عن تجربة ما، والأفلام الطبية التي تعرض لك عملية جراحية، إلخ. كلها لها مع ذلك منظومتها من الدلالات الإضافية والتي تتطلب وصفها وتحليلها بصفقتها هذه.

وحتى في الإنتاجات التجريدية، هناك دلالات إضافية تتضاف إلى ما يمكن أن نسميه "الدلالة الأصلية التشكيلية": فمثلاً أحمر، أو بقعة سمراء أو مجموعة خطوط خضراء كلها تنتج دلالات إضافية مختلفة جداً، قد نحب التركيبات على طريقة ماندرين أو على طريقة فاساريلي لأنها تستدعي



دلالات إضافية كالشدة أو التخطيطات الغنائية (Calligraphies lyriques) على طريقة ماتيو، لأنها تستدعي الدلالات الإضافية على الدينامية المخفضة، وقد نحب دقات الدهان على طريقة بولوك (للطريقة المسماة (Dripping) لأنها تستدعي خاطرة الطاقة في حالتها الخام. كما يمكن أن نتواجد منظومة من المقارنات المماثلة في السينما التجريدية مع إجراء التغييرات للضرورة، بين السينما البنيوية عند كويلكا (استدعاء دلالة الصرامة) والسينما التخطيطية عند برتراند ويلّي أو النزعة "التلطيفية"<sup>١</sup> في بعض الأفلام البرازيلية المخرجة بدون كاميرا.

وفي الفلم للتصويري (figuratif) الذي يحمل دائماً مستويين من إنتاج المعنى (انظر الفصل الثالث) وبالتالي مستويين من الدلالات الأصلية يتعايشان هكذا مع مستويين من الدلالات الإضافية: مستوى من الدلالات الإضافية التشكيلية ومستوى من الدلالات الإضافية الأيقونية (التصويرية) ويتداخل هذان المستويان ليشكلا منظومة الفلم من الدلالات الإضافية.

حول هذه المسائل انظر جاك دوبوا، فرنيس إيدلين، جان - ماري كلنكبرغ، فيليب منفي، "صور إيقونية وتشكيلية. على أساس من السيميائية البصرية"<sup>٢</sup> Rhetorique, Semiotiques, Revue d'Esthétique 1979/1-2/10-18 UGE p.p 173-192

#### د- الدلالة الإضافية والتواصل (Connotation et Communication)

والدلالات الإضافية لا تتميز عن الدلالة الأصلية بنزعة سيميائية نوعية؛ فالمضامين ذاتها يمكن للدلالة عليها بدلالة أصلية و/أو بدلالات

---

١- نزعة في الفن التجريدي للرسم بالطلخات - القلموس.

إضافية، أما الفرق الأساسي بين المضامين التي ينقلها هذان المستويان من إنتاج المعنى فيربط بطريقة نقلهما (leur mode de transmission): ففي حين أن للمعلومات الأصلية الدلالة هي معلومات منقولة بالطريقة الواضحة الصريحة، نجد المعلومات الإضافية الدلالة تنسب إلى فئة الضمنيّات. والنتيجة هي أن انتقال للمعلومات الإضافية الدلالة تظل دوماً ذات صفة احتمالية أكثر من المعلومات الأصلية الدلالة. وهكذا تكون لنا مصلحة، في كثير من الأحيان، في ذكر المضمونات التي تخطر كدلالات إضافية.

ففي الإعلانات حيث نريد أن نتأكد من كون المشاهد (أو القارئ) سيلحظ الدلالات الإضافية فعلاً، فإن تكرار التفاعل يكون شبه منتظم بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية. ففي إعلان عجائن بازانني الذي يحلله ر. بارتس نجد الصفة الإيطالية تذكر تكراراً؛ فمعلومة "عجائن على الطريقة الإيطالية" تظهر مراراً بلون فاتح على الصرة وفي نص الإعلان ذاته. ولكن هذا ليس صحيحاً بالنسبة للإعلان فقط. ففي بيت الشعر الذي يقول فيه فرلين (Verlaine) "والانتحابات الطويلة المنبقة عن كمائنات الخريف"، ليس من المؤكد أن الدلالة الإضافية المفعمة بالحنن والمرتبطة بالعمل الصوتي على الأحرف الأنفية قد يمر بنفس القوة (بل وحتى يمكن أن يتم إنتاجه ببساطة، فليست كل متتالية من الأحرف الأنفية تستدعي خاطرة الحزن) لو لم يكن الحزن فيها منولاً إليه صراحة بكلمة "انتحابات"؛ أن الدلالات الإضافية الرمزية المرتبطة تقليدياً بالخريف تأتي هنا لتتضاف إلى الدلالة الأصلية لتوجه هذا الإنتاج للمعنى. والواقع هو أن مجموع منظومة الدلالات الأصلية والدلالات الإضافية هو الذي ينتج المعنى "حزن". ومن النادر أيضاً في الأقلام أن لا تعاد صياغة

دلالة إضافية، بطريقة أو بأخرى، على نمط دلالة أصلية، وخاصة عن طريق الحوار إذ أن اللغة تظل أضمن أسلوب للدلالة الأصلية.

وفي المقابل، عندما تعمل الدلالات الإضافية عملها، عندما يتلقاها المرسل إليه، يكون له أثر يزداد قوة بقدر ما تكون ضمنية ويكون المشاهد هو صاحبها بشكل من الأشكال، ما دلم تعاونه الإيجابي هو الذي يجعلها تظهر.

## II - محاولة لتركيب عملية استدعاء الدلالات الإضافية (Tentative de Structuration du Processus Connotatif)

نود الآن أ، نحاول وصف عملية الاستدلال الإضافي ذاتها بطريقة أكثر منهجية بقليل.

إن جميع التحليلات السابقة تصورها كعملية تتضاف فيها المعلومات الدلالية الإضافية إلى الإشارات التي تتيح تحديد هوية المرجع (المعنى الدلالي الأصلي)، فالدلالات الإضافية تشكل إذن علامات من المستوى الثاني، وهذا لا يعني أن الدلالات الإضافية هي حتماً دلالات ثانوية: فإذا وجدت شخصية في فلم ما هراً أسود في طريقها فإن للتأثير الانتظاري الناجم عن كون النقاء الهر الأسود يدعك تتوقع مصيبة (دلالة إضافية) هو ولا شك أهم بالنسبة لمجرى القصة من النقاء الهر الأسود بصفة الالتقاء كالإلتقاء بشيء أسود (أي دلالة أصلية). ومع هذا يبقى أنك سبق لك وتعرفت على هر أسود، أي ينبغي أن تكون قد فهمت للدلالة الأصلية حتى يمكن للدلالات الإضافية أن تظهر.

فالدلالة الإضافية تفترض مسبقاً ودائماً وجود الدلالة الأصلية، وبصرف النظر عن أهميتها.

### التركيب الأول (Premiere structuration)

من أجل توضيح هذه العلاقة الافتراضية المسبقة، اقترح هيامسليف مخططاً من طابقين عاد وأخذ به أكثر المتظرين الذين درسوا هذه المسألة: ر. بارتس، ول - ج برييتو، و أو. إيكو، وأو. دوكرو، و ا - ج غريماس، إلخ. وهكذا وصفت الدلالة الإضافية كإشارة يتكون عانيها من إشارة الدلالة الأصلية باعتبارها في مجموعها: عانياً + معنياً.

#### التركيب رقم -1-

معني	عاني		دلالة إضافية
	معني	عاني	دلالة أصلية

وليس من الصعب إيجاد أمثلة توضح هذا التركيب.

في الصورة المذكورة سابقاً والتي تبين لنا قرص بندورة وعليه قطرات الندى، نجد الدلالة الإضافية على الطرولة تتوقف في نفس الوقت على عناصر تتعلق بالمعني في الدلالة الأصلية: وجود قطرات الندى، واختيار الثمرة (كان الأمر يقتضي ثمرة تتطرح بالنسبة إليها مسألة الطراوة: لو أننا وضعنا بطاطا أو جزراً لما ظهرت الدلالة الإضافية إلى الطرولة بنفس البدهة) وعمل يتعلق بعاني الدلالة الأصلية، أي بالمعالجة؛ فإذا لم يؤدِ سحب الصورة إلى إبراز أحمر البندورة الفاقع بصورة جيدة، وإذا ظهرت بلون كامد أو أصفر (وهذا هو الأسوأ) فإن الدلالة الإضافية على الطراوة لن تمرّ (أي في ذهن المشاهد - المعرّب).

إن الدلالة الإضافية الأساليبية "الواقعية الجديدة" المربوطة بنوع من الإنتاجات الفلمية المصورة في إيطاليا في الأعوام ١٩٤٤-١٩٥٥ (إن فلم "روما المدينة المفتوحة" - من إنتاج روسيليني هو الذي يعتبر تقليدياً، أنه من سجل شهادة الميلاد الرسمية لهذا التيار) تتأق من عمل نوعي على العاني السينمائي (من تصوير ضمن ديكور طبيعي وتركيب يلعب لعبة الشفافية القصوى واستخدام الكلام اليومي حتى اللهجة المحلية) بل وعلى اختيار نوع معين من المعنيات: كالمواضيع المأخوذة من الحياة اليومية، والانتباه إلى مشاكل الناس البسطاء والطبقات الاجتماعية المحرومة، والمرمى السياسي أو الاجتماعي، إلخ. وعندما توصف الدلالة الإضافية بهذه الطريقة لا تعود حسب صيغة جان ميري سوى "شكل الدلالة الأصلية" إجمالية السينما وسيكولوجيتها

- المجلد II ص ٣٨١

الدلالة الإضافية / بعكس / ميتالانفاج (ما فوق الخطاب)

إن الرسم التخطيطي للدلالة الإضافية، كما هو معطى هنا، يبدو كالعكس الدقيق للرسم التخطيطي "ما فوق الخطاب".

ما فوق الخطاب	المعنى	العاني
الخطاب	العاني	المعنى

إذا كان إنتاج دلالات إضافية هو إنتاج معنيات تأتي لتضاف إلى المعنيات من مستوى الدلالة الأصلية، فتركيب "ما فوق الخطاب" هو بالعكس، خلق عانبات من شأنها أن تسمى عناصر الخطاب الأول، كما أن اصطناع عانبات لتسمية وحدات اللغات الطبيعية أو الخطابات المدروسة، يعني أن الألسنية والسميائية هما نماذج ما فوق الخطاب تماماً.

## ب - إعادة النظر في التحليل (Revision de l'analyse)

لقد بين ش. متر وش وأوريشيوني أن هذا التحليل كان يجب أن يخضع لإعادة نظر مزدوجة: فمن جهة لأنه ليس صحيحاً أن جميع الدلالات الإضافية تستند إلى إشارة الدلالة الأصلية منظوراً إليها في مجموعة (عاني + معني): فالتركيبية رقم ١- لا تمثل في الحقيقة سوى حالة للصورة من ثلاث حالات ممكنة؛ ومن جهة أخرى لأنه ليس صحيحاً أن عاني الدلالة الإضافية مكون من مجموع العاني والمعني في الدلالة الأصلية: بل إن العاني في الدلالة الإضافية تركيبة نوعية.

لا تركيبية واحدة بل ثلاث تركيبات (Non Pas Une, maistrois strectures)

عدا للنظام الموصوف سابقاً (انظر التركيبية رقم ١-) هناك طريقتان أخريان في إنتاج الدلالات الإضافية.

التركيبية رقم ٢-

	معني عاني	دلالة إضافية
معني	عاني	دلالة أصلية

وفي هذه الحال، تكون الدلالة الإضافية خالية بصورة جزئية من معنيتي الدلالة الأصلية، فهي تتشكل بالاستناد إلى عناصر عاني الدلالة الأصلية. وهكذا هو الحال مع كلمة بانزاتي: مهما كان المعنى الدلالي الأصلي الذي سيعطى لهذه الكلمة سواء دل على عجائن أو على أحنذية أو على ماركة

سيارة فإنه "سيستدعي دائماً دلالة إيطالي إضافية". أما الدلالة الإضافية الأساليبية "فلم ريبورتاج" (وهي الدلالة المحللة أعلاه) فإنها تقابل هذا النوع من الدلالة الإضافية: إن أفلام بيتر وتكنز تبين جيداً أن اللجوء إلى الصور الأساليبية المذكورة ينتج مفعول الريبورتاج مهما كانت المعنيات ذات العلاقة في الدلالة الإضافية: فاننفاضة بودابست في أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٥٦ (الوجوه المنسية (Forgotten Faces) أو معركة كولون عام ١٩٤٦ (فلم كولون) أو ردود فعل الأهالي بعد انفجار قبيلة نزية على لندن (فلم لعبة الحرب). وكذلك الدلالة الإضافية في "البراعة في التصوير" التي يتفق الجميع على الاعتراف بها لأفلام ليلوش (حيث للكاميرا تدور حول الممثلين وترافق أقل نقلاّت الأشخاص) ليست تابعة للموضوع للمفلم (للمعنى) بل لعمل الكاميرا وحده.

### التركيبية رقم -٣-

معنيّ عاني	دلالة إضافية
معنيّ	دلالة أصلية
عاني	

هنا تبني الدلالة الإضافية بصورة مستقلة عن عاني الدلالة الأصلية، إنها تتشكل بالاستناد إلى عناصر معنيّ الدلالة الأصلية فقط. ويبدو لنا أن هنا مثلاً لهذه البنية تعطينا إياه الدلالات الإضافية من نوع الخبث والمصيبة والحزن والحداد والموت، هذه الدلالات المرتبطة في ثقافتنا بالمعنيّ "أسود"، إن هذه الدلالات الإضافية مستقلة فعلاً عن العاني الذي يُظهر هذا المعنيّ

بطريقة الدلالة الأصلية: فهنا عاني صوتي (شخص يتحدث عن "الإنسان لابس السواد")، وعاني كتابي (القطعة قريبة (مضخمة) لمدرج على رسالة يجعلنا نكتشف كلمات مخبرشة بخط سيء تفيد "الرجل لابس السواد")، أي عاني فلمي: "رجل لابس السواد" يجتاز شارعاً خلصة ويدخل تحت سقيفة مدخل بيت.

### عاني دلالة إضافية مستقلة (Un sigifiant de connotation autonome)

هذا الشرح يدين بالكثير إلى الفصل الذي كرمه ش. متر لهذا الموضوع في بحثه محاولات بشأن الدلالة - ((1972) Essais sur la signification II): "عود إلى الدلالة الإضافية" ص ١٦٣-١٧٢

يصاغ هذا العرض بالطريقة التالية: عكساً عن التمثيل السائد في السيميائية لـ "عاني الدلالة الإضافية كجمع ميكانيكي (كعملية جمع حسابية) للعاني والمعني في الدلالة الأصلية" (انظر المنظومة رقم ١-)، ينبغي "الموافقة على أن الدلالة الإضافية، كما أن لها معنياتها الخاصة [...] لها أيضاً عانياتها الخاصة" [ش. متر، المحاولات - الجزء الثاني ص ١٧٢]. فلندرس كيف يجري تركيب هذه العانيات (أي ما يستدعي الدلالات الإضافية) بالنسبة للتركيب الثلاثة الملحوظة.

### تركيبية رقم ١-

إن ما ينبغي لنا أن نبينه هنا هو أن الدلالة الإضافية تبنى على انتقاء بعض العناصر، وبعض عناصر فقط من العاني والمعني في الدلالة الأصلية. ففي مثال أفراس للبندورة وعليها قطرات من الندى، تبنى الدلالة الإضافية



فيما يتعلق بمعنى الدلالة الأصلية، على خاصية البندورة بكونها ثمر هش سريع العطب (وليس على المعنى بندورة في كل معناه: فالحجم والوزن وطعم البندورة ذاته لا توضع موضع التحريك) وكذلك على هذه الخاصية لقطرات الندى بأنها تظهر في طراوة الصباح الباكر (وليس على المعنى قطرات الندى في كل مداه: فعدد قطرات الندى لا يلعب أي دور وكذلك حجمها أو شكلها): وأما فيما يتعلق بالعاني في الدلالة الأصلية عن "حدة" اللون الأحمر للبندورة (ولكن حجم البندورة لا يلعب أي دور).

#### تركيبية رقم ٢-

إذا كانت كلمة "بانزاني" تستدعي صفة "إيطالي"، فليس هذا بالتأكيد بسبب العاني الذي ينتج للدلالة الأصلية "عجينة"، إذ أن هذا العاني ذاته قد يكون من شأنه أيضاً أن ينتج كل دلالة أصلية أخرى: حذاء سيارة، نظارة، إلخ. بل بسبب بنيته الصوتية وبسبب بنيته للصوتية فقط. وكذلك الأمر بالنسبة للدلالة الإضافية "مهارة في التصوير" في أفلام ليلوش، ليست العناصر ذاتها في المعالجة السينمائية (مستوى للعاني) هي التي تسمح بالدلالة الأصلية والتي تعمل كعانية لدلالة "مهارة" الإضافية: فالتعرف على الأشخاص والديكورات والأشياء يؤمنه العمل للتضعيفي التصويري المعمول به في السينما (عاني الدلالة الأولية) وتأتي تنقلات الكاميرا لتستدعي الدلالة الإضافية: "المهارة"، (عاني دلالة إضافية)؛ لا شك أن مماهة المراجع تتم من خلال تحركات الكاميرا هذه، غير أن من الممكن أيضاً تمييزها لو كانت للكاميرا ثابتة أو لو كانت تحركاتها لا تجري أثناء السير بل على عربة تحريك كما هو الحال عند رسني (ونلاحظ أن تحركات رسني، التي تتمتع دائماً بالانتظام والسلامة،

ليست لها البتة ذات القيمة الدلالية الإضافية كتحريكات ليلوش: فهي لا تستدعي الدلالة الإضافية على مهارة المصور بل على نوع من ربط المكان بالزمان).

### التركيبية رقم -٣-

إذا كان "السواد" يستدعي دلالات إضافية مثل الخبث أو المصيبة أو الحزن أو الموت أو الحداد ذلك مرتبط بما يترتب على هذا المعنى "السواد" من مجموعة رمزية فاعلة في ثقافة معينة وبنوع ألق في ثقافتنا (معلوم أن الأبيض هو الذي يستدعي دلالة الحداد الإضافية في ثقافات أخرى)، وفوق هذا فالأسود حتى في ظرفنا الثقافي، لا يستدعي دلالة إضافية على الحداد إلا في بعض السياقات: فالعاني الدلالي الإضافي هو إذن، في هذه الحالة، مكون من "مفهوم الأسود كما هو مفهوم لدى ثقافة معينة في سياق معين وليس فقط من معنى الدلالة الأصلية أي "السواد كلون" والذي يمكن أن يولد مختلف عايات الدلالة الإضافية وبالتالي مختلف عايات الاستدلال الإضافي وبالتالي مختلف للدلالات الإضافية: مثلاً للدلالة الإضافية عن الأناقة وعن مختلف أشكال التصنع والحلقة.

وفي الحالات الثلاث من الصور المذكورة، فإن عاني الدلالة الإضافية يستد، ليني نفسه، على عناصر إشارة الدلالة الأصلية (العاني أو المعنى أو الاثنين معاً)، غير أن العناصر التي يحتفظ بها من أجل هذا البناء لا تختلط أبداً مع العناصر التي تؤسس للدلالة الإضافية. والآن نستطيع أن نعطي التركيبات الثلاث شكلها النهائي:

التركيبية رقم -١-

الدلالة الإضافية	عاني	معنيّ
------------------	------	-------

عملية انتقائية

الدلالة الأصلية	عاني	معنيّ
-----------------	------	-------

التركيبية رقم -٢-

الدلالة الإضافية	معنيّ
	عاني

عملية انتقائية

الدلالة الأصلية	عاني	معنيّ
-----------------	------	-------

التركيبية رقم -٣-

الدلالة الإضافية	معنيّ
	عاني

عملية انتقائية

الدلالة الأصلية	عاني	معنيّ
-----------------	------	-------

## الخلاصة

إن المزدوجة دلالة أصلية / بعكس / دلالة إضافية تشكل مزدوجة لمفهوم معين موضع مناقشة محتمة. وحتى ر. بارتس نفسه، نردد معنوياً أحد فصول S/Z: "الدلالة الإضافية: ضد" ليعود أخيراً إلى عنوان الفصل التالي: "مع الدلالة الإضافية، على كل حال". وتطور المناقشات حول ثلاث قضايا: فصل بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية، أسبقية الدلالة الأصلية، الأخطار الإيديولوجية لمفهوم الدلالة الأصلية ذاته.

حول هذه القضايا: انظر عدا نصوص رولان بارتس مجلة "التواصلات" (Communications) العدد ٤ - ص ص ١٣١-١٣٧ - S/Z ص ص ١٣-١٦،  
جان-لويس شيفر: فن تصوير لوحة (Scénographie d'un tableau, 1969) ص ص ١٢٤-١٢٩ وياسكال بولترز: "حقيقة الدلالة الأصلية" في مجلة "نفاثر السينما" (Cahiers du Cinéma) العدد ٢٢٩ - أيار - حزيران ١٩٧١ ص ص ٣٩-٤١.

### الفصل بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية :

(La séparation dénoté v/s Connoté)

منذ العام ١٩٣٣، لاحظ بلومفيلد في الخطاب أن "أنواع الدلالات الإضافية غير محدودة وغير قابلة للتعريف"، وأنها، بمجموعها، "لا يمكن تمييزها بوضوح عن معناها الدلالي الأصلي" [ص ١٤٧]. والمشكلة هي أن نعلم ما هي هذه السمات الدلالية الأصلية التي تسمح بتحديد هوية المرجع. وتلاحظ ك. أورشيوني [ص ٢١٥] أن الأمور ربما لا تمر بنفس الطريقة في النص وفي الصورة. ففي الخطاب الشفوي تعمل الدلالة الأصلية بتعسف لا بتعليل: "ثمة اتفاق يتبنت المعنى الدلالي الأصلي (أوضاعه الدلالية الأصلية)

ويتيح عمل الألية المرجعية". فقد يبدو في الصورة أن الدلالة الأصلية لا يمكن الحصول عليها إلا عن طريق عملية طرح لأن مجموع العناصر العانية التي تسمح على الأقل بتحديد هوية الشيء المقصود بالدلالة الأصلية، لا يمكن إبرازه إلا بإلغاء جميع الإضافات للتأويلية على التوالي كما ننتزع أوراق الخرشوف".

لدى أول ظهور لبـ "بلمونديو" (Belmondo) في "لهاتس الشعب" (A bout de souffle) (ج - ل. غودارد) أحدى فوراً شخصية "صنّ شاب"؛ غير أن كون الأمر يتعلق بـ"صنّ لم نقله لي الصورة بصراحة بل كانت الدلالات الإضافية الثقافية وحدها هي التي سمحت لي بالتوصل إلى هذه الدلالة (فالشخص يلبس قبعة رخوة، و"خطمه" (بوزه) المقولب الخاص بالصبي الشرير، إلخ)، إنها دلالات إضافية مأخوذة من النصوص (يدخن سيجارة ويحرك يده بحركات تتكرر ببوغارت) ودلالات إضافية أسلوبية (نوع من الإضاءة شديد التباين، وضبط للصورة في تصوير سعودي ملح). فالمعنى "للصنّ الشاب" لا يمكن اعتباره إذن الدلالة الأصلية. فهل الدلالة الأصلية إذن من نوع "شاب يلبس قبعة رخوة ويدخن سيجارة"؟ ولكن هل الفكرة بأن للشخص "شاب" يعود إلى الدلالة الأصلية أم إلى الدلالة الإضافية؟ الواقع أنه ليس سوى معرفة ثقافية ما (مفهوم ما عن مقارنة وجه شاب / بعكس / وجه شيخ) يمكن أن يسمح لي بهذا التمييز. "شاب" يجب إذن أن يكون بدوره مستبعداً من للدلالة الأصلية التي تبدو وكأنها تقتصر عندئذ على "رجل يلبس قبعة ويدخن سيجارة". وليس مؤكداً أن هذا التأويل لا يمكن أن يعود هو نفسه موضع تساؤل: ما الذي يسمح لي فعلاً أن أؤكد بثقة أنه رجل؟ فكما بالنسبة إلى للمعنى "شاب" أنها دلالات إضافية ثقافية تنطوي إلى مثل هذه القراءة التي تجرّو على التأكيد بأن من الممكن دائماً أن أحسم في هذه النقطة لنظراً من سمات وجه ما؟ فهل تكون الدلالة الأصلية من نوع "كانت بشري يلبس قبعة ويدخن سيجارة"؟ ولا نستبعد إمكانية الاستمرار في اللعبة الصغيرة، لعبة تدمير المستوى الدلالي الأصلي.

ليس من السهل دائماً في الصورة أن نقول بدقة أين يمر الحد بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية. ثم أن الدلالة الأصلية إذا نظرنا إليها بهذا الاعتبار، تظهر كتركيب أكثر منها معطية. ومن هنا يأتي النقد الثاني.

## ٢- مشكلة أسبقية المدلول إليه أصلياً :

### Le probleme de l'antériorité du denote

إذا قلنا التحليل السابق، ينبغي أن نعترف أن من المخادعة أن نصور الدلالة الأصلية سابقة زمنياً ومنطقياً للدلالة الإضافية؛ فإذا لم تحصل الدلالة الأصلية إلا عن طريق الطرح، فإن المعنى الدلالي الأصلي ليس إلا بناء "استدلالي" (Aposteriori) (شيفر) وليس مستوى أولاً من التمثيل يفترض أنه يتناسب مع حقيقة العالم بعكس الإضافات التأويلية أو الأساليبية أو الفنية. هنا يظهر الخطر الإيديولوجي لمفهوم الدلالة الأصلية.

## الدلالة الأصلية والإيديولوجيا (Denotation et idéologie) :

في رأي ر. بارتس وج- ل. شيفر و ب. بونتزر أن أخطر عيب في مفهوم الدلالة الأصلية هو الدعوة إلى اعتبار مستوى نصّي (أي مستوى تصور أشياء العالم، مستوى المماثلة) شيئاً طبيعياً، مع أنه في حد ذاته ليس سوى تركيبة ثقافية. فالمشاهد يميل إلى الاعتقاد بأن السينما تمثل العالم مباشرة، أما مع مفهوم الدلالة الأصلية فإن "هذا التأثير الناجم عن هذا الاعتراف، وهذا المشهد الخيالي، اللذين ليسا سوى تأثير ومشهد إيديولوجيين صرف، يصبحان، حرفياً ، مكرسين تكرسهما "النزعة العلمية" المزعومة لسيميائية

تضع في منشأ النص القلمي [...] مستوى من الدلالة الأصلية الصرف؛ وحتى لو كان مقبولاً أنه ليس في أي فلم سليم دلالة أصلية "صرف"، فهذه الدلالة الأصلية مفترضة سلفاً كأساس لإمكانية الفهم في بنية تواصلية".

[ب. بونترز ص ٤١].

إن هذه الانتقادات تبدو لنا أنها تستهدف استعمالاً سيكاً للدلالة الأصلية أكثر مما تستهدف المفهوم ذاته. وبالفعل، حتى إذا كان صحيحاً أن تحقيق مكان مرور الحد الفاصل بين هذين المستويين ليس سهلاً دائماً، وحتى لو فكرنا أننا يجب أن نتوقع أكثر من مستويين، وحتى لو قبلنا بأن ما كان يعتبر، من وجهة نظر ما، دلالة أصلية، يمكن أن يعتبر في نظرة أخرى (لها أهداف تحليلية) كدلالة إضافية، فإن التمييز بين المستويات يبقى، وب نفس الطريقة، حالماً نوكد أن للدلالة الأصلية ليست سوى مستوى كودي بين مستويات أخرى (وليس مستوى "طبيعياً") وأن المستوى يتطلب تحليلاً، وأن من المناسب أن نوضح الكودات التي يقوم عليها (وسنحاول أن نفعل هذا في الفصل الثامن) فإننا لا نرى ما من شأنه أن يمنع من استعمال هذه المزدوجة من المفاهيم.

فمع ر. بارتس وش. مترز - و - ك. لوريشيوني سنراهن إذن "من أجل الدلالة الإضافية، مع ذلك" إذ أننا بانتظار إيجاد ما هو أفضل، نمتلك بهذا مفهوماً عملياً، منتجاً وشارحاً بغية إيضاح هذه الظاهرة الأساسية، ألا وهي أن المجتمع، فيما يخصنا هذا، أي السينما، يطور دائماً إنتاج المعنى على عدة مستويات - وقد اقترح ر. بارتس أن نطلق تسمية "علم الأعماق" (bathmologie) على هذه الدراسة لترتيب المستويات في الخطاب) [رولان

بارتس، بقلمه [Roland BARTHES, parlui-meme, Seuil, 1975 p. 71].





## القسم الثاني

### مقاربة في اصطلاحات كودية



## الفصل السادس

### مفهوم الكود (La notion de code)

تأتي كلمة كود (Code) أصلاً من مصدر لاتيني Codex يدل على ألواح خشبية يكتب عليها. وعن طريق الزحقة للمجازية، أصبحت الكلمة تعني النصوص التي كانت تكتب على تلك الألواح، ونظراً لكون تلك النصوص نصوصاً قانونية في الأساس أصبحت تعني نص القوانين بذاته ونص الدساتير أو الأوامر التي تظهر على تلك الألواح. وهذا المعنى القانوني، المحفوظ حتى أيامنا في تعابير مثل "Code penal" (أي القانون الجزائي - المعرب) أو "Code Civil" - (أي القانون المدني - المعرب). ثم توسعت الكلمة لتشمل كلا كاملاً من القواعد الاجتماعية للصريحة أو الضمنية " وهكذا نتحدث عن "Code chevaleresque" (أي قانون الفروسية - ويقصد بها قواعد أخلاق الفروسية - المعرب) و "Code de l'honneur" (أي قانون الشرف ويقصد به مقتضيات الملوك للشريف - المعرب) أو عن "Code moral" (أي قانون الأخلاق - وترتبط بالسلوك الأخلاقي - المعرب) ومن هذه الدلالات المؤسسية التي تشترك كلها في التلليل على نظام من الترابط بين مجموعتين من العناصر -

فالقانون المدني يربط بين مجموعة من الأحكام حول الطريقة التي يجب التصرف بموجبها وعن عقوبات تتعلق باختراق تلك الأحكام - ومن هنا توصلت كلمة "Code" إلى أن تعني، بصورة أكثر تقانة، "إنشاءات تقويم ترابطاً نظامياً بين منظومتين".

أما من الناحية التاريخية، فيبدو أن تعبير كود (Code) قد دخل الأسنية عن طريق نظرية الإعلام والترجمة المؤتمتة؛ ثم انتقل هذا التعبير من الأسنية إلى السيميائية ثم انتقل ضمن السيميائية نحو سيميائية السينما. وانطلاقاً من الخمسينيات، تاريخ نشر "نظرية للتواصل الرياضية" لـ "لشانون" - و - ويفر (1949)، عرفت كلمة كود Code، بالفعل، حظاً فوق العادة وترسخت في قطاعات عديدة من البحث، سواء تناول الأمر أعمالاً تتعلق بالعالم الطبيعي - تعريف الكود الوراثي (اكتشاف العنفة المزدوجة يعود إلى الخمسينيات)، وهي محاولة لتوضيح كودات التواصل الحيواني والأبحاث عن الكودات التي تحكم العمليات العصبية - الفيزيولوجية، إلخ - أو دراسة العالم الثقافي؛ ومن البدهي تماماً أن السيميائية استولت على هذه الكلمة (الاصطلاح) في هذا النطاق الأخير وجعلتها تعمل على كل ما يكون هذا العالم؛ وهنا بدأ الكلام عن كود القرابة وكود الأساطير وعن كودات مطبخية وكودات معمارية وكودات استخدامات المكان (Proxémique)<sup>1</sup> والحسية الحركية (Kinésique) وكودات السلوكية، وكودات فنية وأدبية، إلخ. ونذكر مثلاً أن ر. بارتس في تحليله "المغربية الجديدة" لبازاك (La nouvelle sarassine) [S/Z Sevil, 1970]، شغل

---

١- كلمة Proxémique تدل على قسم من السيميائية يدرس كيف تستخدم الكائنات الحية - وخصوصاً الإنسان - المكان. (للقاموس - الفرنسي - الفرنسي).

خمسة مستويات كودية هي: الكود المسمي<sup>١</sup> (أي المعنويات في النص) والكود الثقافي (الرجوعات إلى علم أو إلى حكمة)؛ والكود الرمزي (وحدات المجال الرمزي) والكود التفسيري أو التأويلي (الوحدات التي مهمتها صياغة لغز ما والإتيان بتفكيكه) والكود Proairetique أو كود الأعمال والسلوكيات.

إن هذا الانتشار المدهش لم يجرِ دون بعض الانحراف ولم يفت التساؤل حول شرعية وعواقب استعمال مفهوم كود في الألسنية وفي السيميائية.

#### دفاع عن مفهوم "الكود" (Defense de la notion de Code) :

إن القاموس القياسي لنظرية الخطاب الذي وضعه آ - ج. غريماس وج كورنيس (Hachette Université - 1979) يعطي عن مفهوم "الكود" التعريف التالي:

"جرد رموز مختارة بطريقة عشوائية، مرفوعة بمجموعة قواعد تركيب "الكلمات" المرموزة، يوضع في كثير من الأحيان موازياً لقاموس (أو معجم) للغة الطبيعية [...]". فالأمر يتعلق هنا، في شكله البسيط، بخطاب مصطنع مشتق".

وفي مجال نظرية الإعلام، يدل مفهوم "الكود" على تعادل بين متاليتين من الوحدات كلمةً فكلمةً. ولوضح مثال للكود يتطابق مع هذا للتعريف هو "المورس" الذي يقيم تعادلاً كلمة كلمة بين حروف الأبجدية ومتتاليات النقاط

---

١ - مسمي، نسبة إلى سيم Sème وهو أصغر وحدة ذات معنى - المعرب.

والخطوط. وليس من شك أن في اللغات شيء ما يذكر بهذا المفهوم للكود: فهي تَبْنِي الأقوال وفقاً لقواعد وانطلاقاً من وحدات قابلة للتركيب فيما بينها (انظر: عمليات الربط)؛ غير أن الشبه يتوقف هنا. فثمة فرقان كبيران يفصلان اللغات عن الكودات.

**الفرق الأول:** إذا كانت الكودات منظومات استبدالية (أي تضع شيئاً بدلاً عن شيء - المعرب) فإن اللغات، من جهتها، تشكل منظومات مباشرة. وبينما يتم الانطلاق في الكودات من رسالة متشكلة سلفاً لتؤدي إلى رسالة أخرى نعتبر عنها رموز مختلفة، نجد في اللغات أننا لا نلاحظ وجود رسالة إلى عند نقطة الوصول (أي وصول الرسالة - المعرب) بينما لا نعرف شيئاً تقريباً عن نقطة انطلاقها:

"بسبب وجود لغة طبيعية نجد في درس الكودات الاصطناعية، أن عبارات التكويد (Codage أي صنع الكود - المعرب) وفك التكويد (أو فك الرموز) تتخذ معنى دقيقاً: فالمسألة هي أننا لكي نستطيع تحويل رسائل سابقة التكوين، ونقلها بصورة أفضل (بصورة أسرع وإلى مدى أبعد وحتى يزيد من الأمان، إلخ.) ثم إعادة تشكيلها بغية جعلها قابلة للفهم عند الاستقبال، وبالعكس فإن اللغة تستطيع أن تساعدنا في معرفة مباشرة عن الحقيقة اللاأمنية (أي عن المرجع): فإذا تحدثنا عندئذ عن تكويد (Codage) فيلبيغي أن نتذكر أن ذلك يكون على شكل أوسع، مختلف كل الاختلاف عن الأول، فلا يعود المطلوب هو الانتقال من رسالة إلى أخرى، بل من تجربة إجمالية إلى رسالة"

[Frédéric François, "le langage" , Encyclopedie de la pléiade, Gallimard, 1968, p. 11]

**الفرق الثاني:** في اللغات تكون للعلاقات "النظرية" بين العاني والمعني هي الاستثناء؛ ومن النادر جداً أن تكون هناك مراسلة كلمة فكلمة بين سلسلة

وحدات المعاني وسلسلة وحدات المعنى؛ فتارة يكون هناك عدة معنيين مقابل عان واحد، (انظر ظاهرة المجانسة: فكلمة "cousin" يمكن أن تعني أقرباء أو نوعاً من الحشرات) وتارة يكون هناك عدة عانبات مقابل معني واحد: "Auto, voiture, bagnole" (أي ثلاث كلمات تعني "سيارة") إلخ (علماً أننا لا نتحدث هنا إلا عن معنَيَات لدلالة أصلية، أما على صعيد الدلالات الإضافية فهذه الكلمات هي عبارة عن معنَيَات مختلفة).

ج. مونن : "مفهوم الكود في الأسنية" (La notion de code en linguistique) في مدخل إلى السيميائية ص ص ٧٧-٨٦.

إن هذين الانتقادين ينطبقان بمزيد من القوة على الخطاب السينمائي: فالسينما لا تعمل مباشرة انطلاقاً من الحقيقة وحسب (فهذا هو إذن الحال لنقول هنا مع ف. فرانسوا، "أنا ننقل من تجربة إجمالية إلى رسالة") بل تعمل على طريقة التجانس المعمم: فمقابل عنصر واحد ممثّل، تتغير العانبات عند أقل تغير في الكادر (ضبط الصورة) أو أقل لتقال يقوم به الشيء المنظور إليه؛ ففي لحظة تعرض علينا سيارة من الأمام ثم من جانب ثم من خلف على التوالي لا يكون العاني ذاته هو الذي يركب إلى المعنى "سيارة" من صورة جزئية إلى أخرى: فصورة السيارة تختلف تبعاً لكوننا نراها من الأمام أو من جانب أو من الخلف.

ومن الممكن إيداء ملاحظات مماثلة على أكثر استعمالات مفهوم الكود في السيميائية، فإذا اقتصرنا على التعريف بنظرية الإعلام، أصبح من غير المجدي وضع الكودات كأساسات لمنظومات سيميائية معقدة مثل السينما أو اللغات الطبيعية. علماً بأن الأسنيين والسيميائيين يدركون جيداً الانزلاق

السيمبائي الحاصل. فإن ر. بارتس يعترف بأنه لا يستعمل الاصطلاح في معناه "الحقيق" و "العلمي" بل لكي يدل فقط على مجالات ترابطية، على تنظيم "فوق النص" من الإشارات التي تفرض فكرة تركيبية ما؛ إن درجة الكود درجة ثقافية في جوهرها: فالكودات تشكل نوعاً مما سبقت رؤيته، سبقت قراءته، سبق عمله: إن الكود شكل مما سبق تكوّنه عن كتابة العالم " (تحليل نصي لحكاية من حكايات إدغار بو"، السيميائية السردية والنصية - لاروس - ١٩٧٣ - ص ٥٠).

فهل كان خطأ أن يلجأ إلى مفهوم الكود في الأسنية وفي السيميائية؟ إن بعضهم مثل أندريه رينيه يعتقدون ذلك، مؤكدين أنه كان من الأفضل [...] عدم النظر البتة إلى هذا التشابه وعدم محاولة توسيعه ومده إلى درس المؤشرات غير الأسنية " أزمة الخطاب العلمي - la crise du langage (scientifique) منشورات أنتروبوس - ١٩٧٤ ص ١٦٤. وهناك آخرون، يعتقدون بالعكس أن استعمال هذا المفهوم، حتى ولو رأينا فيه نوعاً من التحول إلى "استعارة مجازية" أو "الاستعارة غير الشرعية"، قد لعب وما يزال يلعب دوراً أساسياً في تاريخ العلوم الإنسانية.

رائعة في هذا المنظور برهنة أومبرتو إيكو في الفصل الذي كرسه لهذه المشكلة في "السيميائية وفلسفة اللغة" (P.U.F.-1988): "أسرة الكودات". ويبدأ إيكو بالتأكيد أن "مفهوم الكود يفترض في جميع الحالات مفهوم اتفاقية (أو اصطلاح - المعرب). اتفاق اجتماعي - من جهة - وآلية تحكمها قواعد، من جهة أخرى". [ص ٢٤٣] ثم يوضح قيمة انتشاره المدهشة ذات الدلالة: "فتحت الاستعمال الواسع لهذه الكلمة، هناك نوع من الاتجاه العام (وربما



نقول في الأدب الفني هناك كونستولن (Kunstwollen)، وإذا كان استعمال الكلمة يجازف بالوقوع في الإبهام، فإن الاتجاه، من جهته، دقيق يمكن وصفه ويمكن تحليله في مركباته (عناصره - المعرب) (ص ٢٤٣). فقارية درس هذه الظاهرة الثقافية أو تلك بعبارات كودية إنما تتضمن دلالة دقيقة تماماً:

"إن رؤية حياة الثقافة كنسيج من كودات والرجوع المتواصل من كود إلى كود إنما تعني البحث عن قواعد لنشاط "السيميويزس" (Sémiosis). وحتى عندما كانت القواعد مبسطة، كان من الأهمية بمكان البحث عنها. إن المعركة في سبيل الكود كانت معركة ضد ما لا يوصف" (ص ٢٧٣).

إن واقع الشعور بالحاجة إلى خوض هذه المعركة يعني أن مشكلة القواعد ومشكلة منشئها وطريقة عملها قد أصبحت مطروحة، ومعها، ضرورة شرح الظواهر الفردية والظواهر الاجتماعية بتمايز موحد. فانبثاق الكود يقول لنا إذن أن الثقافة المعاصرة تريد أن تبني أغراضاً معرفية أو أن تبرهن أن في جذور عملنا ككائنات بشرية أغراضاً اجتماعية تمكن معرفتها. فمفهوم الكود يشكل في وقت واحد شرطاً أولياً ونتيجة فورية لمشروع تكوين العلوم الإنسانية. وإذا كانت العلوم الإنسانية وهماً فلن البحث عن كودات سيكون وهماً؛ لأن مصير المفهومين حميم الارتباط: فالكود هو الأداة اللغوية لهذا الواجب العلمي الذي تشكل العلوم الإنسانية، إنه سيكون العودة إلى فلسفات العقل الخالق" (ص ٢٤٦).

وبالعكس:

كل معركة تبلى في استباق أوانها ضد غزو الكوارث يمكن أن تخفي الرغبة في العودة إلى ما لا يوصف.

ويخلص إيكو إلى الاستنتاج:

"لقد تمّ التأكيد - مع مفهوم الكود - أنه حتى حيث لا نلاحظ ظاهرات أكثرها ما يزال مجهولاً، ليس هناك، مبدئياً، شيء لا تمكن معرفته، ما دام هناك شيء بقيقاً موضع تحقيق، ألا وهو منظومة القواعد" [ص ٢٧٣].

وهكذا يصبح مفهوم الكود "شعلة مناخ ثقافي"، "شعار ثورة علمية" [ص ٢٤٣] شعلته ثورة العلوم الإنسانية في هذا النصف من القرن العشرين.

إذا كنا قد سمحنا لأنفسنا بتكثير استشاداتنا من إيكو، فذلك لأنها أوضح سطور رأيها تكتب حول المسألة. فثمة إذن حالات يمر فيها الدفاع عن العلم بقبول انزلاق مفهومي. فالسعي العلمي ليس فيه شيء من الوضع الجامد للمُجمّد: بل إن الشيء الجوهرى هو أن نرى جيداً أين تكون المجازفات وأين يجب على مطلب الصرامة المفهومية، المشروع، عندما، يتعلق الأمر بالمحافظة على تماسك مقاربة ما (هكذا كانت الحال مع مفهوم "الربط" "articulation") أن يسمح بتقدم مصالح عليا: أي عندما يؤدي الانزلاق المفهومي إلى إدخال مطلب التماسك حيث لم يكن يتوفر سوى الانتقائية والنزعة الذاتية. وهذا هو ما يحدث مع مفهوم الكود في الميدان الثقافي.

وفي ختام هذه المناقشة، يبدو استعمال مفهوم الكود في الألسنية والسميائية وكأنه يرتدي فائدة مزدوجة: فائدة في فلسفة العلوم<sup>١</sup> (معرفية - épistémologique): فهو يؤكد أن المقاربة العلمية للأمور الثقافية شيء ممكن؛ وفائدة استكشافية (heuristique): فتسمية "كود" لهذا المستوى أو ذاك من طريقة

---

١- فلسفة العلوم (أو مبحث العلوم حسب القاموس) بحث نقدي في مبادئ العلوم وفي أصولها المنطقية.

العمل يعني الافتراض مسبقاً بأن هذا المستوى يمكن إنشاؤه بطريقة منتظمة وبالتالي الدعوة إلى إنشائه. ومن الممكن الآن أن نعطي تعريف مفهوم الكود كما سيجري استعماله في سيميائية السينما.

تعريف: "الكود" عملية "التطلع إلى وضع القواعد" لمختلف مستويات عمل الخطاب السينمائي.

وسوف نلح على حصة هذه الصيغة: فاللتعديد (أي وضع القواعد - المعرب) يصور هنا كمطلب ضروري يمنحه الباحث لنفسه، حتى ولو كان يعلم أن التعديد القوي في السيميائية (كما هو التعديد في المنطق أو حتى في قواعد العبارة) لا يمكن بلوغه في وقت قريب. مع أن هذا المطلب هو الذي يؤسس لهدف الأبحاث العلمي.

وبشكل واضح جداً في هذا المنظور، ينظر كريستيان مترز إلى دراسة كودية للخطاب السينمائي في بحثه الخطاب والسينما.

## II - في بعض مبادئ الملازمة (De quelques principes de pertinence)

إن الفكرة القائلة بأن الخطاب كود، شكل فكرة عامة مبتذلة في تبسيط الألسنية والسيميائية؛ ولم تغلت السينما من هذه التماثلية وكثيراً ما نجد الفكرة القائلة بوجود "كود سينمائي" وبأن "الخطاب السينمائي عبارة عن كود"، وينبغي وصف كود السينما. وليس بدون فائدة أن نحاول تفهم من أين تأتي هذه الفكرة وأن نرى للتعالم التي يمكن استخلاصها منها. هنا يمكن أن نقدم تفسيرين.

*التفسير الأول* يضع منشأ المماثلة في الاقتناع المعبر عنه في كثير من الأحيان بأن هناك "جوهر" مادي للسينما وسوف نتبع هنا تحليلات السيميائي الإيطالي إيميليو غاروني.

يقارب إ. غاروني هذه المسألة في كتابين غير مترجمين إلى الفرنسية هما سيميوتكا لإد استيكا (السيميائية وعلم الجمال) [Laterza 1968] ثم "بروجيتودي سيميوتكا" (مشروع السيميائية) (laterza 1972).

ويشرح إ. غاروني أن واقع كون السينما ولدت كسينما صامتة قد أدى إلى تعريفها بأنها "خطاب الصور المتحركة"؛ ثم وبعدها تم الانتقال من هذا التعريف إلى المطالبة الجمالية لهذه النوعية المادية. ويعتبر رودولف ارنهايم، مثلاً، أن طابع السينما الفني يرتبط "بطبيعتها" البصرية تماماً، أي بنواقصها: أي بكونها تعطي صورة ناقصة عن الحقيقة (صوراً مسطحة، بالأسود والأبيض ودون صوت).

رودولف ارنهايم، "قلمز ألكونست" ١٩٣٢ - إعادة النشر عند فيشر تشيبينشر، فرنكفود أم مين - ١٩٧٩ - للكتاب غير مترجم إلى الفرنسية؛ الترجمة الإنجليزية: الفلم كفن (Film as art). فيبر ١٩٥٨).

والفكرة الكامنة في هذه الحجة هي أن الخطاب السينمائي، بوصفه خطاباً للصور المتحركة، يشكل كلاً متماسقاً ومتجانساً وأنه لهذا السبب يشكل فناً؛ فينبغي إذن قبل كل شيء الحفاظ على هذا التجانس، ومن هنا يأتي رفض ارنهايم للون والكلام؛ ومن هنا أيضاً يأتي عند بعض المنظرين الجدل حول السينما المسرحية التي تعتبر سينما "مغشوشة". وانطلاقاً من مثل هذه الأفكار

توجب الاقتناع شيئاً فشيئاً بأن هناك كود السينما يضمن انسجام الخطاب السينمائي كفن.

وهذه الطريقة في الدفاع عن وجود كود سينمائي، تقوم على اختلاط مزدوج؛ الانزلاق من مفهوم جمالي (معباري) إلى وصف ذي تطلع "تظامي" (وجود كود سينمائي مفترض عنه الانطلاق كمتطلب فني، وبلاستناد على هذا التطلب نتوصل إلى التصريح بأن الخطاب السينمائي عبارة عن كود)؛ والخلط بين مفهوم الكود (كمراجع خطابي) ومفهوم المنظومة النصية (مراجع فلمي).

إن مفهومي كودات ومنظومات نصية فيهما شيء مشترك هو كونهما تركيبات منهجية ولكن هذه العمليات التركيبية لا تعمل على مستوى واحد ولا على أغراض واحدة.

فالكود منظومة تعمل عرضانياً على جميع الأفلام ولا يتناول إلا مستوى عانياً واحداً هو كود المتغيرات السلمية (الخيار بين نقطة قريبة (مضخمة، ومقطع أميريكي، ومقطع متوسط ومقطع إجمالي، إلخ). والذي يدخل في كل فلم، بحيث لا يمكن سحب مقطع دون وضع الكاميرا على مسافة ما من الأشياء المقلّمة؛ والشيء نفسه بالنسبة لكود زوايا أخذ الصور والمونتاج، إلخ - فدراسة الخطاب السينمائي هي دراسة الكودات التي تتدخل في هذا الخطاب.

والمنظومة النصية هي منظومة تركيبية غرضها فلم أو مجموعة أفلام، ولكن مستوى تدخلها هو مستوى تدخل مجموع المعدات العانية (أي عمل

مجموع الكودات) في الفلم أو في مجموعة الأفلام المقصودة، وهي مجموعة يربط بينها في بنية متجاسة ومتأسفة: "نظام فريد". فـ "التحليل النصي" يقوم على بناء أنظمة فريدة.

وإذا دخلنا في لعبة ارنهام، أي إذا اعتبرنا أن التجانس مقياس نو قيمة فنية (وهذا بعيد الاحتمال) نستطيع أن نتقبل الفكرة القائلة بأن فلماً ما يكون أكثر فنية بقدر ما تكون منظومته النصية أكثر تناسقاً (فجميع عناصره تسهم في إنتاج التأثير نفسه) ولكن هذا لا يوجب كون الخطاب السينمائي نفسه كوداً متجانساً؛ إذ يمكن لمنظومة نصية متجانسة أن تولد من خطاب متناثر من الناحية للكودية. وسيعترف ارنهام في اللاوكون الجديد (le Nouveau Laocoon) أن الفن يستطيع أن يطوّر المتناثر إلى متجانس؛ فالسينما الناطقة رغم أنها في ذاتها متناثرة (أو متباينة - المعرب)، يمكن أن تصبح فناً، بشرط أن يتواجد مستوى تركيبى أعلى يضمن تجانس المجموع بطريقة مستقلة عن كل خطاب آخر.

ونستطيع أن نستنتج من هذا التحليل مبدئين في الملاممة.

**المبدأ الأول:** لا يجوز الخلط بين مقارنة منهجية ومقاربة جمالية (معيارية) إذ ليس من الممكن أبداً أن نخلص من الواحدة إلى الأخرى.

**المبدأ الثاني:** لا يجوز الخلط بين "الكود" و "المنظومة النصية". فدراسة "المنظومات النصية" تقابل التحليل النصي، ودراسة الكودات تقابل تحليل الخطاب السينمائي.

وهناك تفسير آخر يجعل التماثل بين الكود - والخطاب عند نقطة الانطلاق، وبالتالي انزلاقاً مزدوجاً في الدلالة: من مفهوم اللغة إلى مفهوم الكود ومن مفهوم الخطاب إلى مفهوم اللغة. ولا شك أن منشأ التماثل بين مفهومي الكود واللغة كان عند فرديناند دي سوسور ("مبحث في الأسس العامة" - ١٩٦٠ ص ٣١) الذي يتحدث عن "التركيبات" التي يستعملها المخاطب عندما "يستخدم كود اللغة بقصد التعبير عن فكره الشخصي" (علامة التوكيد منا). وسوف تستعاد الفكرة مراراً وتكراراً فيما بعد حتى تصبح نوعاً من الفكر العام للعدو ونجدها في أكثر مؤلفات التبسيط.

مثلاً: "اللغات الطبيعية عبارة عن كودات لسانية" (كل. ألساندرو). رسائل أجهزة الإعلام - ١٩٨٠. "سيد" ص ٢٥. - "ليست لغة سوى نوع من الكود، أي مجموعة من الإشارات مرتبة سلفاً. للمقال "كود" في (Thesaurus de l'Encyclopédia . Universalis-p.40)

وانطلاقاً من هذه للمماثلة بين اللغة والكود، يُجري أيضاً عن طريق مماثلة الخطاب السينمائي واللغة، بمماثلة الخطاب السينمائي مع الكود. وهكذا يعتبر ب.ب.باسوليني أن السينما، بما أنها لغة، هي بالتالي كود الحقيقة الواقعية. وهذه الحركة المزدوجة من المماثلة تستدعي عدة ملاحظات.

فنلاحظ أولاً أن اللغة في رأي سوسور لا تختلط مع الخطاب الشفوي. وفي رأي سوسور أن اللغة ليست سوى قسم من الخطاب الشفوي، للقسم الذي هو موضوع اتفاق اجتماعي أي القسم المكود (le partie Codée) من الخطاب الشفوي؛ أما الكلام كجزء آخر من الخطاب الشفوي، فهو يرتبط، من جهته، بالفردانية وبالتالي بغير المكود. وقد طور أندريه مارتينييه هذا التحليل في

كتابه *مفاهيم من الأسبسية العامة* من خلال موازنة بين اللغة والكود من جهة وبين الكلام والرسالة من جهة أخرى. وفي هذا المنظور لا يكون الخطاب هو المماثل للكود بل للغة فقط.

وحتى بالمعنى السيموي للكلمة، ليس صحيحاً أن نماذج اللغة بكود. أما أن نرى في اللغة للقسم المكود من الخطاب<sup>1</sup> فلا يعني أن اللغة هي كود؛ فاللغة ليست كوداً لأنها تضم عدة كودات: كالكودات الصوتية والكودات التشكيلية (الصرفية) والكودات النحوية والكودات السيميائية، إلخ. ونحن نعلم الآن، بفضل الأعمال الأسبسية التي تطورت منذ سوسور، أن الكلام هو نفسه مكود وأنه يستوجب عدة كودات: كالكودات الجغرافية (فالناس لا يتكلمون بنفس الطريقة وذلك تبعاً للمناطق) والكودات المهنية الاجتماعية (فالناس لا يتكلمون بنفس الطريقة بل بحسب المنشأ المهني والطبقة الاجتماعية)، والكودات الظرفية (لا يتكلم الإنسان بنفس الطريقة بل تبعاً لظروف التواصل)، إلخ.

وأخيراً نذكر لنهني هذا التفحص الموجز بأنه تبرهن في الفصل اسابق أن الخطاب السيمائي ليس لغة؛ وفي هذه الأوضاع، حتى لو كانت اللغات الطبيعية كودات (وهذا كما رأينا أعلاه ليس هو الحال) فإن هذا لا يبرهن في شيء على أن الخطاب السيمائي هو كود.

---

١- نلفت نظر القارئ إلى الفرق بين لغة *langue* وخطاب *language*. وللتفريق سميّا الثانية خطاباً أي لغة التخاطب أو طريقة التخاطب في مجال معين كقولنا الخطاب السيمائي كتأية عن الأساليب المختلفة التي تستعملها السيمّا في مخاطبة المشاهدين والتواصل معهم - المعرب.



والحقيقة أن الخطاب ليس أبداً شيئاً متجانساً؛ وهو لا يقتصر أبداً على كود واحد؛ فخطاب ما بل كل خطاب، لا يمكن وصفه إلا بعملية تركيب وتتسبى بين كودات؛ طبعاً، وتبعاً للخطابات، يمكن لهذه العملية التركيبية التنسيقية أن تكون معقدة إلى هذا الحد أو ذاك غير أن ثمة دائماً عملية تركيب وتتسبى وبالتالي عدة كودات قيد العمل. وحتى هذه الخطابات الاصطناعية التي تشكلها الخطابات الإعلامية فإنها تربط بين كودات شتى بقدر ما تعمل على عدة مستويات (فالتكويد الإعلامي وحده - أي الذي يقوم على تحويل مجموع المعطيات إلى وحدات تعدادية<sup>١</sup> - إنما يعمل على مستوى واحد، ولكنه ليس على وجه الدقة خطاباً، إنه كود بل كود تقني). فماذا نقول إذن عن الخطاب السينمائي! بل كيف نحل السينما الناطقة (Sonore) إذا فكرنا بأن السينما كود وحيد؟ وفي السينما للصامتة، كيف نأخذ العناوين الوسيطة في الحسبان دون أن نرجع إلى الكودات الألسنية وإلى الكودات الطباعية؟ وكيف لا نرى، بصورة عامة، أن السينما تعبى الكثير من الكودات وأن العديد منها يتواجد أيضاً في خطابات أخرى؟ لقد درس اثنتان ذلك بقوة عندما درس السمات الإيقاعية المشتركة بين شريط الصور وشريط الصوت في مشهد من فلم "الكسندر نيفسكي" أو عندما استعمل مفهوم المونتاج ليقارب عملاً أدبياً أو مسرحياً.

ليس سوى التأكيد على التفاهل الكودي ما يمكن أن يتيح لنا أن نفهم بدقة عمل الخطاب السينمائي (بل وكل خطاب). هذه هي الفرضية المركزية لدى

---

١ - للوحدة التعدادية (Bit) هي وحدة تتخذ أساساً في التعداد المزدوج الخاص بالآلات الإلكترونية - للقاموس.

إ. غاروني؛ وهي أيضاً فرضية ش. متر. أن عنوان الفصل الثاني، الفقرة (٣) **الخطاب والسينما** يمكن أن يكون تلخيصاً جيداً لما تؤول إليه هذه المناقشة كلها.

كود واحد في عدة خطابات، وعدة كودات في خطاب واحد" (ص ٢٠).  
والآن أصبح من الممكن أن ننكر المبدأ الثالث من تحليل الخطابات بتعابير كودية:

**المبدأ الثالث:** يجب أن يوصف كل خطاب بأنه تركيب وتنسيق بين كودات

إن التأكيد بأن الخطاب السينمائي هو تركيب وتنسيق (مزج) كودات يمكن أن يدع السامع يفكر أن هذا الخطاب يتضمن كودات ليس على السيميائي إلا أن يكشف عنها ويصفها. والحال أن الأمور لا تجري البتة بهذه الطريقة:

"إن كوداً ما ليس شيئاً تجده متشكلاً سلفاً أمامك بل هو بناء متجانس" [متر، الخطاب والسينما ص ٤٩].

"الرسالة بالنسبة للسيميائي، هي نقطة انطلاق، والكود نقطة المال (الوصول): هو لا يصنع الفلم [...] وبالعكس يمكن القول عنه أنه، بشكل من الأشكال، يصنع كودات السينما [...]. ويجب عليه أن يبينها وهذا يعني أنه يصنعها" (المرجع نفسه ص ٣٦).

وهذا ما يشكل نقطة اتفاق أخرى بين ش. متر وإ. غاروني: فدرس خطاب ما لا يقوم على إبراز وحدات وبُنى موجودة سلفاً، بل يقوم على تكوين وحدات وبنى لها قيمة توضيحية. ومن هنا يأتي المبدأ الرابع للملازمة:

**المبدأ الرابع: الكودات لا تتواجد قبل التحليل؛ فهي وحدات "مبنية" لا وحدات "ملحوظة" (الخطاب والسينما - ص ٢٠).**

والنتيجة الرئيسية لهذه الطريقة في فهم الكودات هي أنه تبعاً للمحللين والتحليلات، أي تبعاً للمفترضات المسبقة عند الانطلاق ولالأهداف المقصودة، يمكن أن تتوفر طرق مختلفة لبناء الكودات التي تتدخل ضمن خطاب واحد، وبالتالي طرق مختلفة لوصف هذا الخطاب بعبارات كودية. إن المناقشة التي قامت بين ش. متر وإ. غاروني بشأن طريقة بناء كودات الخطاب السينمائي تقدم لنا توضيحاً جيداً لذلك

ش.متر: "نوعية الكودات ونوعية الخطابات، سيميوتكا ١- العدد ٤ - ١٩٦٩ ص.ص. ٣٧٠-١٣٩٦ وهناك عناصر من تلك المناقشة مستعادة في "الخطاب والسينما" للفصل العاشر - إ. غاروني "السيميائية وعلم الجمال" (Semiotica ed Estetica - Bari 1968 - الفصل الثاني الفترة ٣ 1972 Progetto de' Semiotica, Laterza)

ويرى إ. غاروني أن الكودات عبارة عن بني شكلية صرف لا يمكنها، ككودات، أن تكون مختصة بخطاب ما، فإن ما يصنع خاصية خطاب ما، هو التركيب والتنسيق (المزج) للكودي النوعي الذي يستعمله مع الاعتراف بصحة هذه المقاربة. ويؤكد ش. متر أن من المناسب على كل حال أن نعترف بوجود كودات نوعية حقاً لخطاب ما. أو بتعبير آخر، إذ كان خطاب ما، في رأي إ. غاروني، مزجاً نوعياً لكودات هي غير نوعية فإن متر يرى أن خطاباً ما هو مزج (تركيب وتنسيق) كودات يمكن أن تكون نوعية أو أن لا تكون.

ينبغي أن نفهم جيداً ما يدور في هذا النقاش. فالواقع أن التناقض بين متر وغاروني يكمن في كون الواحد والآخر لا يسمحان لحل المشاكل ذاتها.

فإن إ. غاروني مشغول بوجه خاص بالرغبة في إبراز العلاقات التي بين الخطابات؛ وليس بدون أهمية أن نسجل كون هذا النقاش حول الخاصية يدخل عنده في صميم مناقشة حول نظرية للفلم الناطق. وبالعكس فإن من مشغل بوجه خاص بمسألة خاصية الخطاب السينمائي وبإظهار الكودات الخاصة بالسينما - علماً أن منظر يميل أحياناً إلى تعريف سيميائية السينما كدراسة للكودات النوعية وحدها. وسيكفي مثل واحد لجعلنا نفهم جيداً الفرق بين هاتين المقاربتين.

ففي رأي منظر أن حلول صورة تدريجياً مكان أخرى (le fondu enchainé) هو صورة مجازية تعود إلى كود علامات الترقيم<sup>١</sup> في الخطاب السينمائي؛ فهي تعرف كنوع من التصوير التراكمي<sup>٢</sup> (Ssurimpression) الانتقالي بين صورتين هما أيضاً متتاليتان، وهي صورة فوق صورة (أو فوق صور) لا تتوقف معابرتها (إذا صح التعبير) عن التغير في الزمن، فالصورة الأولى تضعف تدريجياً بينما الصورة الثانية تقوى بنفس النسبة<sup>٣</sup> [منظر: "الخطاب والسينما" ص ١٠٢]. ولهذا التعريف فائدة مزدوجة: إنه يمنع الاستعمالات المجازية للصورة (فهو يمنع مثلاً الكلام عن حلول للصورة مكان أخرى في

---

١- علامات الترقيم (القاموس) والمقصود بها وضع علامات تفصيل النص كالنقطة (.) بين جملتين والفاصلة (،) والنقطة مع فاصلة (؛) بين مقاطع من الجملة الواحدة.. إلخ - (المعرب).

٢- Surimpression حسب للقاموس (طباعة فوقية) ويشرحها بأنها طباعة صورتين أو أكثر على سطح حساب واحد أي مراكمة صور على فلم واحد. ونفضل كلمة "تراكم الصور" أو مزج الصور أو مراكمة الصور - للمعرب.

الأنب)؛ ويظهر الحلول المتسلسل (le fondu enchaîmé) كنموذج بذاته للصورة "تظل السينما وحدها قادرة على تحقيقه"، أي كصورة تنتسب إلى كود يختص أقصى الاختصاص بالخطاب السينمائي. وبالمقابل ينتج عن هذا التعريف جعل تحليل ما هو مشترك في مجموعة "الصورة - الصوت" أمراً مستحيلاً عندما يتقابل حلول متسلسل في شريط الصور مع تسلسل مشابه في شريط - الصوت.

من خلال هذه النظرة تُظهر مقاربة إ. غاروني أنها أفيد. وإذا تبعنا مقترحات السيميائي الإيطالي للنظرية، فإننا سنصف الاحلال المتسلسل كنتيجة لمزج كودات مجردة قابلة للظهور في المجال الصوتي وفي المجال البصري على السواء؛ ولتغامر بهذا التعدد: كود العلاقات الزمنية (فالاحلال المتسلسل ينتج عن تقطيع سلسلتين من الوحدات) وكود العلاقات التزامنية (الاحلال المتسلسل ينتج عن تطابق سلسلتين من الوحدات) وكود تغيرات الكثافة (فالاحلال المتسلسل يربط تصعيداً بتنزيلاً). وعندئذ يظهر الاحلال المتسلسل كصورة تعمل عرضانياً على شريط الصور وشريط الصوت. وأهمية هذا الوصف الجديد أنه يتيح تفسير مفعول التجانس الذي يحصل بين الصور والأصوات عندما يُظهر مثل هذه الصورة في وقت معاً على معنويي السلسلة الفلمية؛ وهي بالعكس لا تسمح بقياس درجة نوعية الاحلال المتسلسل كصورة من الخطاب السينمائي.

إن هذه المناقشة توضح العلاقة القائمة بين طريقة البناء الكودي المستعملة ونوع التحليل الذي يمكن القيام به مع حساب الاضطرابات التي يفرضها هذا البناء. وبقدر ما يستطيع المحلل أن يضيف على كود ما درجة

ونوعية العمومية أو الخصوصية التي يرغبها، يعود إليه اختيار طريقة البناء التي تبدو له الأكثر ملاءمة لعمله. ومن هنا يأتي مبدأ الملاءمة الخامس والأخير الذي يتوجب طرحه من أجل بناء الكودات.

**المبدأ الخامس:** يجب تكييف بناء الكودات مع محور ملاءمة البحث

### الخلاصة :

القول بأن الكودات إنما يبنيتها المحلل، لا يعني أن المحلل يستطيع أن يسمح لنفسه بأن يعمل ما يشاء؛ ولكن القضية هي أن يعلم ما هي المعايير التي يمكن الأخذ بها لتقييم هذه البناءات. فبقدر ما تكون الكودات بناءات شكلية، يمكن أن نفكر في تطبيق معيار التماسك المنطقي؛ فيجب أن يكون للكود تماسك داخلي قوي. وعلى كل الحال فالأمور ليست بهذه البساطة، كما يلاحظ آ.ج. غريمان بحق:

"في رأينا أن القبول بأن كل وصف هو بناء، هو بالطبع قول يعني الاعتراف بضرورة ما؛ ولكن الوصف يتضمن أيضاً تطلب أخلاق علمية ما. فكما أن هناك استعمال جيد للحرية كذلك لا يجوز أن يكون استعمال البناء المسمى بدوره ببناء تمسقياً: فالبعد الألسني لوجونا واقع اجتماعي، ولا يجوز لوصفه أن يرمي إلا إلى بناء خطاب موافق للغة الطبيعية المطلوب وصفها" (السيمبائية البنوية، لاروس، ص ٦٧).

فلا يجوز إذن الاكتفاء بمعيار تقييمي داخلي وشكلي صرف؛ فيجب أن يكون الوصف لطريقة عمل خطاب ما متوافقاً مع الطريقة التي نعيش بها هذه "الحقيقة الاجتماعية" التي هي الخطابات. وهذا هو أيضاً معنى الملاحظة التي

أبداها الأسنني ج. لأكوف إلى المنطقي د. سكوت، وهي ملاحظة يتأسس عليها كل الفرق بين المنطق الشكلي والمنطق الطبيعي: إن ج. لأكوف يطالب بأن تبنى قواعد المنطق الطبيعي لتكون "ملائمة للطريقة التي تتصور بها الكائنات البشرية للكون" وليس فقط تبعاً لمعايير التماسك والبساطة والتفسير التي تستخدم في المنطق الشكلي [الأسننية والمنطق الطبيعي - كلنيسيك - ١٩٧٦ - ص ١٣٣].

وفي أطروحتها في السيميائية القاموسية وسيميائية التنبؤ " دائرة تجديد الانتاج في ليل -١٩٧٩- تلح ك. أوريشيوني بقوة على ضرورة تجاوز معايير التقييم المنطقية للصرف:

"ليس لنموذج أسنني ما هدف سوى توضيح كل الخصائص التي يمتلكها من يستعملون لغة ما عن اللغة التي يستعملونها و [...] إن تقييمها يقتضي أن تكون المعايير الداخلية (من تفسير وتماسك وبساطة) تابعة بشكل مطلق لمعيار واحد ألا وهو معيار التلاؤم للوصفي، والذي لا يقلص إلا بحسب التطبيق الذي يلحظه الناس المتكلمون (وخاصة الوصفون) أو لا يلحظونه بين الأوصاف المقترحة وبين حصم الأسنني بالذات".

وربما لا يكون عبثاً أن نشير، عند هذه النقطة من الفكرة، أن هذا الخيار لمصالح معيار تقييمي مؤسس على التطابق مع حدس الأشخاص الذين يستعملون لغة ما أو خطاباً ما، لم يكن دائماً واضحاً لدى الجميع؛ وليكفي أن نذكر هنا جميع المحاولات لبناء خطاب شكلي صرف؛ أو بإعادة بعض الأسننيين رفض كل لجوء إلى الحدس، والاكتفاء بالتلاعبات "الموضوعية" للصرف.

وإذا أسهنا في إعلان ك. أوريشيوني نقول أن التحليل الكودي للخطاب السينمائي لا يهدف إلا إلى إيضاح جميع البدهيات التي يمتلكها المشاهدون (أو المخرجون) حول عمل هذا الخطاب وأن تقييم مثل هذا التحليل يتطلب أن تكون المعايير الداخلية تابعة بشكل مطلق لمعيار التلاؤم الوصفي، وهذا التلاؤم الذي لا يقاس إلا بمقياس التطابق الذي يلحظه المشاهدون (وخصوصاً الشخص الوصاف) أو المخرجون (أو لا يلحظونه) بين الأوصاف المقترحة وبين حسّهم الخاص كمرتّقين بالسينما.

وكذلك لا يجوز الإخطاء حول معنى القول "إيضاح جميع البدهيات التي يمتلكها المشاهدون بشأن عمل هذا الخطاب". فهذا لا يعني أن على المحلل أن يستعيد جميع هذه البدهيات في حسابه. فمثلاً أن يشرح لماذا يحس المشاهد بأن الأحداث التي تعرض أمامه على الشاشة إنما تجري من ذاتها على الشاشة ! والحقيقة أن "إيضاح بدهيات المشاهدين" سيكون في أكثر الأحيان (وليس دائماً) عبارة عن فصل آليات الإخراج عن خدعة، وإظهار مبرر وكيفية إيهام ما. هذا هو ولا شك أحد الأهداف وأحد الفوائد الكبرى من البحث الميمائي ألا وهو: توضيح وإبراز للكودات، التي تؤسسها، حتى البداة.



## الفصل السابع

### مثال عن تحليل كودي للخطاب السينمائي

سنعطي الآن مثلاً من التحليل الكودي للخطاب السينمائي. وهذا التحليل الموجز لا يطمح إلى اقتراح وصف للكودات المستعملة حتى ولا إلى تعداد لها؛ بل يرمي إلى موضوعة إطار لبناء كودي (أو هيكله كودية - المعرب) للخطاب السينمائي (علماً بأن هناك هيكلات ممكنة أخرى).

#### ١- مبادئ عامة

إن محور الملاءمة المذكور من أجل بناء الكودات سيكون محور درجة اختصاصيتها السينمائية.

ونتبع أساساً في هذا التحليل، التحليل الذي اقترحه متر في الفصل العاشر من "الخطاب والسينما": "نوعي/ غير نوعي: نميئة قسمة معمول بها" من ١٩٠-١٥٧.

إن درجة نوعية كود ما للقياس بالنسبة إلى العلاقة التي يقيمها مع السمات الوثيقة للصلة "بمادة التعبير" في الخطاب موضوع البحث (حول "مادة التعبير" انظر الفصل ١١): وهكذا فكود المونتاج الذي لا يستطيع أن يظهر إلا

في الخطابات التي تتضمن السمات الملزمة / صورة / و / تضاعف /  
(الشريط المرسوم، الرواية بالصور الضوئية، السينما، إلخ) هل سيعتبر كوداً  
أكثر نوعية لهذه الخطابات من الكودات التي هي من المستوى التشكيلي والتي  
يمكن أن تظهر في أي صورة وليست لها علاقة مع سمة / التضاعف أو  
التعددية/. علماً بأن أي وصف كودي ليس له معنى إلا داخل غرض سينمائي  
معين: فمستويات وطرق التنظيم الكودي (لا سيما تصنيف الكودات في  
مراتب) للسينما التجريبية ليست هي ذاتها في السينما التربوية، وهذه أيضاً  
تختلف عنها في السينما المائدة (العادية).

والآن، بعد وضع هذه المبادئ التوصيفية، أصبح من الممكن أن يكون  
المرء لنفسه فكرة إجمالية عن بنية للنموذج.

ففي أحد الطرفين سنجد الكودات التي ليست لها إلا علاقة قليلة مع مادة  
العاني في الخطاب الذي يقوم بدور حاملها، أي الكودات غير النوعية بالنسبة  
لهذا الخطاب.

وسنسجل أننا نتحدث عن كودات ليست لها إلا علاقة قليلة مع مادة  
التعبير في الخطاب الذي يقوم بدور "الحامل لها" ولا نتحدث عن "كودات ذات  
ظهور شامل (عام)" أو عن "كودات يمكن أن تظهر في جميع الخطابات، كما  
يفعل بعضهم أحياناً (وكما فعلنا نحن بالذات)، ذلك أننا أصبحنا الآن متحفظين  
جداً حول إمكانية بناء مثل هذه الكودات، إذ تبدو لنا جميع الكودات ذات  
علاقة إلى حد ما مع بعض سمات مادة للتعبير؛ مثلاً كود السرد الذي كثيراً  
ما يذكر كمثال لكود شامل (وقد ذكرناه نحن بأنفسنا)، لا يمكن أن يظهر إلا  
في الخطابات التي لها سمة /الزمانية/ أو التي فيها عانٍ /قابل للتزمين/ -

(أي ربطه بزمان - المعرب)، وحتى الكودات السيميائية (أو على الأقل بعض قطاعات هذه الكودات) هي مجمدة (أو محصورة - المعرب) ببعض الحمايلات العانية: فالموسيقى لا تستطيع أن تروي قصة أو أن تصف شخصاً أو منظراً، أو أن تجري محاكاة عقلية؛ وكذلك تجد السينما كثيراً من الصعوبة، لولا النجدة الكلامية، في حمل خطاب نظري صريح (انظر فشل مشروع أنشأتين في نقل كتاب "راس المال" إلى فلم)؛ ونحن بالفعل لسنا واثقين البتة بأن من الممكن إيجاد كود يصلح لكل خطاب. والنتيجة الطبيعية لهذه الملاحظة هي أن كوداً ما لا يمكن أن يقال عند "غير نوعي" إلا بالنسبة إلى خطاب معين؛ وليس بالمطلق. ومن هنا يأتي التأكيد الدقيق: كودات غير نوعية بالنسبة لهذا الخطاب".

أما في الطرف الآخر فسوف نتواجد الكودات التي تكون جميع سمات مادة التعبير الخاصة بالخطاب المقصود سمات ملائمة - بحيث تكون هذه الكودات دون أي مجال للظهور في خطابات أخرى - أي الكودات ذات النوعية القصوى؛ وبين هذين القطبين ستجد مكاناً لها سلسلة من الكودات ذات الدرجة الكبيرة نسبياً من النوعية تبعاً للترابطات التي تقيمها مع السمات الملائمة لمادة التعبير في الخطاب المعني.

## II - اقتراح تحليل

يقع التحليل الآتي داخل ما سميناه في الفصل الأول "الموضوع السينمائي السائد". وهو يتخذ كأساس له، فيما يتعلق بشرط الصور، لوصف في سمات ذات صلة بمادة التعبير التي يقترحها ش. متر.

-/الإيقونية البصرية/

-/التضاعف الميكانيكي/

-/للتعددية/

-/الحركة/

أما شريط الصوت، فمركباته الثلاثة أي الكلام والضجيج والموسيقى، تتميز بالتعبير بواسطة سمة الصوت /المسجل/ (بعكس للصوت /المباشر/).

وسنبداً بأن نميز، في داخل مجموع الكودات التي يمكن أن تدخل في فلم، مجموعتين ثانويتين كبيرتين: المجموعة الثانوية المؤلفة من كودات لا علاقة لها أوليس لها سوى علاقة ضعيفة رقيقة مع سمات مادة التعبير في السينما (وسوف نسمي هذه الكودات: كودات فلمية غير سينمائية) والمجموعة الثانوية المؤلفة من الكودات المرتبطة مباشرة بالسمات الوثيقة الصلة بمادة التعبير: الكودات الفلمية السينمائية. وتستطيع الآن كل واحدة من هاتين المجموعتين الثانويتين أن تكون موضع عمل من الهيكلة لداخلية.

#### أ- المجموعة الثانوية من الكودات الفلمية غير السينمائية

تبعاً لكون هذه الكودات تتدخل تحت الفلم أو فوقه أو في داخله بالذات، يمكن هنا إبراز ثلاثة مستويات من للتكويد:

### الكودات ما تحت - الفلمية

هذه هي الكودات المميّزة التي نتحكم، خلال الحياة اليومية، بالتعرف على الأشكال (مثلث أحمر، مستديرة زرقاء) - أي مستوى تشكيلي - وعلى "الأشياء" (طاولة، رجل) - أي مستوى تصويري أو ليقوني. إن هذه الكودات نعمل، إذا صح التعبير، من تحت الفلم، بقدر ما تكون المهارة فيها شرطاً مسبقاً لكل عملية تعرفٍ على الأشكال وعلى "الأشياء" التي في الفلم (انظر للفصل الثامن).

### الكودات الفوق - الفلمية

إنها الكودات التي تكوّن الفلم في مجموعه: إنها تتدخل، إذا صح التعبير، من فوق الفلم لتعطيه شكل خطبة أو قصيدة أو وصف أو سرد (أو أي شكل آخر ممكن). أما كودات السردية (التي أصبحت مدروسة جيداً من قبل علم السرد أو السيميائية السردية) فهي على هذا المستوى، هامة بوجه خاص: فنادرة فعلاً هي الأفلام - الأفلام التخيلية، أفلام الريپورتاجات، الأفلام الوثائقية والإعلانية وحتى الأفلام التجريبية - التي تخرج كلياً عن تأثيرها. وهكذا نجد في هذه الأفلام "المأمور" و "المريض" و "معاون الطبيب" و "الديون" و "النقص الواجب تسديده" و "الامتحان النهائي"، إلخ. مما يوضحه بروب (Propp) في درس الحكايات العجيبة ونعمل عملها في كل نص سردي: "إنها عناصر كودية أصبحت مجردة وسيميائية صرف" تأتي لتعطى شكلاً صحيحاً للعنايات التي تظهر على الشاشة. أما مضمونها فهو ما نقيدنا به عن ما نستطيع كل ثقافة أن ترويه" (م. فرنيه قراءات الفلم ص ٤٩).

### الكودات المضمنة - الفنية

والمقصود أساساً كودات إناسية<sup>1</sup> وثقافية تحكم الدلالات "الثانوية" كالدلالات الإضافية للرمزية (انظر الفصل الخامس) التي تسوقها الديكورات والملابس والإيماءات، والأفعال، والشخصيات والاكسسوارات إلخ في الفيلم (أي "التصوير الإشاراتي الذي يتحدث عنه ب.ب. بامولينى").

وهكذا نفهم أن هذا النوع من السيارات يعني "الثراء" وذلك النوع يعني "الرفاه الهادئ والبورجوازي" وذلك النوع الثالث "الجرأة الوقحة لدى الشبيبة". ومثل هذه الكودات هي التي أكتب ر. بارتس على إيرازها في بحثه **أساطير** [Mytologies (Seuil 1957)] وبودريارد في **منظومة الأشياء** [le Systeme des objets- (Gallimard-1968)]. ولما كانت هذه الكودات مرتبطة بثقافة وتاريخ، فإنها تتطلب تعلمها، وهذا ما يفسر الصعوبة التي نعانينا أحياناً في إدراك المعنى العميق لبعض الأفلام الآتية من ثقافات بعيدة عن ثقافتنا (كالأفلام الصينية أو الهندية أو الإفريقية).

إن مجموع هذه الكودات غير النوعية يلعب دوراً رئيساً في تفهم الأفلام. فإذا هدنا إلى "فهم كيف يُفهم الفلم" فلا نستطيع أن نقصد في تحليلها بل ملاحظ دون عناء أن هذا التحليل يتطلب تجنيد علوم مختلفة جداً كدراسات الإدراك (التمييز) والعلوم الإدراكية وعلم السرد، وتحليل الكلام، والإناسة والتاريخ والتحليل النفسي، إلخ. وهنا، أقل من أي مكان آخر أيضاً، لا نستطيع إذن أن نكتفي بأن "تُعرف" السينما لكي "نفهمها". ثم أنه كما لا

١- نمية إلى إنسانة أي مبحث الإنسان والبشر وتطورهم وأصولهم إلخ (القاموس).

يستطيع باحث واحد أن يسيطر على مثل هذا الحجم والتنوع من المعرفة، فإن دراسة الخطاب السينمائي، بمقدار ما نريد أن نحسب حساب الكودات غير النوعية، لا يمكن أن تتم إلا إذا تشكلت فرق متعددة العلوم ومتداخلة العلوم.

م. فرنبه (M.Vernet) "الكودات غير النوعية" قراءات الفلم - الباتروس - ١٩٧٥.

#### ب- المجموعة الثنوية من الكودات الفلمية السينمائية :

يمكن أن نعيد تجميع الكودات الفلمية السينمائية في أربع فئات كبرى تبعاً لعدد السمات ذات الصلة بمادة التعبير والتي تدخل في علاقة مع هذه الكودات:

١- فئة كودات الأيقونية البصرية: وهي الكودات التي تؤسس المعنى الدلالي الأصلي (الحرفي) للصورة. فعدا بعض الكودات التي تتدخل في العملية التمثالية ذاتها (أي التي تسهم مع الكودات الإدراكية في تأمين التعرف على الأشياء في الصورة؛ لنظر الفصل الثامن) نجد هنا كودات العلاقات التركيبية - التعبيرية المكانية (كيف نفهم أن شيئاً ما هو أمام شيء آخر؟ وأن الواحد يقع إلى اليمين والآخر إلى اليسار؟ أن الواحد قريب والآخر بعيد؟)؛ وكودات العلاقات التركيبية التعبيرية التسلسلية (أو التتابعية): كيف نفهم أن شيئاً ما يظهر، في عالم القصة المروية، ليضع دقات أو ليضع ثوان قبل أو بعد شيء آخر، أو بالعكس. إن هذين الشئين يتواجدان معاً باستمرار، إلخ.

٢- فئة الكودات التي تجند دفعة واحدة كلاً من الأيقونية البصرية والتضاعف الميكانيكي: مثل كود للعلاقات السلمية (اللفظيات القريبة المضخمة، لفظة متوسطة، لفظة إجمالية، إلخ). وكود زوايا النقاط الصور وكود عمق للمجال، وكود المسافة البؤرية، إلخ.

٣- فئة كودات الصورة الرمزية والضوئية (الفوتوغرافية) المتعددة:  
أي كودات مونتاج الصور في متتالية.

٤- وأخيراً فئة كودات الصورة للضوئية المتعددة والمتحركة (أي  
أثناء الحركة) : كود تحركات الكاميرا، وكود الموصلات.

وكل واحد من هذه الكودات ينال نوعيته من منظومة علاقات بين  
الكودات، والتي تميز الخطاب السينمائي. ونستطيع أن نمثلها بسلسلة من  
الدوائر، المقاطعة أو غير المقاطعة، التي تعبر عن العلاقات التراتبية التي  
تقيمها هذه الكودات فيما بينها (انظر المظرة). وكلما ازداد عدد التقاطعات  
ازدادت درجة نوعية الكودات المقصودة: فكودات الأيقونية البصرية تنطبق  
على كل صورة مجازية أو رمزية وهي بالتالي أقل نوعية في الخطاب  
السينمائي من كودات للصورة الأيقونية والميكانيكية التي لا تتدخل إلا في  
التصوير الضوئي والسينما والتلفزة؛ وهذه الكودات هي نفسها أقل نوعية من  
كودات الصورة الأيقونية الميكانيكية المتعددة، إلخ. إن كودات الصورة  
المتعددة وكذلك كودات الصورة المتحركة تتناول الصور المنتجة بطريقة غير  
ميكانيكية (شريط مرسوم، رسوم متحركة) كما تتناول الصور الميكانيكية على  
حدّ سواء. (الرواية للمصورة، والسينما الفوتوغرافية).

ويجب القيام بتحليل مماثل لشريط الصوت وسوف نجد فيه تصنيفاً قريباً جداً  
من التصنيف الذي قمنا بتوضيحه لتونا بالنسبة لشريط الصور مع: (أ) كودات  
غير نوعية وتضم جميع الكودات التي تعمل في العالم من أجل الكلام والضجيج  
والموسيقى- (ب) كودات أقل عمومية تعني ببعض الطرق الخاصة في الهيكلة  
(التركيب)، مثل التي تدبر للكلام في المسرح والسينما (الإلقاء والنبذة) أو  
الكودات التي يشارك القلم فيها الألب: مثل كودات إنشاء الحوارات، وكتابة  
التعليقات، إلخ - (ج) كودات الصوت المسجل التي لم تعد تعني غير الراديو  
والتلفزيون والامطوانات والكلستات المسموعة والمرئية؛ - (د) وأخيراً كودات





إن عدد الكودات التي يمكن إنشاؤها يتناقص مع تزايد عدد الترابطات مع السمات الوثيقة الصلة بمادة التعبير. وهكذا لم نستطع أن نذكر سوى مثالين من الكودات ذات النوعية القصوى هما كود تحركات الكاميرا وكود الموصلات. وأن الشيء الجوهرى يكمن في فكرة درجة النوعية. غير أنه ينبغي أن نرى جيداً أنه ليس هناك ترابط مباشر بين درجة نوعية كود ما وبين أهمية عمله: "فالزعم بأن فلماً ما هو أكثر "سينمائية" من آخر لأنه يستدعي عدد أكبر من الكودات النوعية للخاصة بالسينما، هو موقف ليس له أي أساس جدي. وإن فلماً يضم كثيراً من تحركات الكاميرا والوصلات الإيقاعية والطبقات التراكمية (surimpressions) ليس سينمائياً أكثر من فلم مؤلف من مقاطع ثابتة فقط، حيث يتكفل بالمرد صوت من الخارج مثل "امرأة نهر الغانج" مثلاً [la Femme du Gange de Margerite Duras 1972] [جمالية الفلم - Esthétique du film-Nathan 1983 p 132]. وهنا أيضاً من الأجدر عدم الاستسلام لإغراء الانزلاق من التحليل الكودي إلى موقف معياري إزاء الجمال.

### III - الكودات المختلطة والكودات الثانوية

#### أ- الكودات المختلطة :

قد يتساءل المرء إذا لم يكن من المناسب أن نتوقع بين الكودات الفلمية غير السينمائية والكودات الفلمية السينمائية فئة من الكودات "المختلطة" تتشكل من الكودات الإنسانية الثقافية (إن غير سينمائية) التي تتعرض لتحولات عندما تندمج في الفلم، فتصبح بالتالي سينمائية إلى حد ما.

هكذا يحدث للكوند الحركي (Kinesique) (انظر الفصل الثالث) وبصورة أعم بالنسبة لكوند الحركات: ففي مشهد ملاكمة، يتوقف التأثير الذي تحدثه ضربة بالقبضة (قوة صدمها) على ضبط الصورة والمسافة البؤرية المستخدمة لتصويرها بقدر ما يتوقف على ضربة القبضة بذاتها إذا لم يكن أكثر؛ ففي "الثور الهائج" (Raging Bull) يعطي مارتن سكوريزز دليلاً رائعاً على ما يمكن الحصول عليه في "مردود" مباراة في الملاكمة عن طريق عمل سينمائي حقيقي (ولنلاحظ أن العمل في شريط الصوت يلعب أيضاً دوراً رئيساً في النتيجة الحاصلة). وبالطريقة ذاتها نجد في ريبورتاج عن سباق سيارات أن الانطباع بالسرعة، لدى سير السيارات النيزكية<sup>١</sup> جبهوياً (أي عندما تأتي نحونا وجهاً لوجه) يتوقف أساساً على المسافة البؤرية المستعملة: فالزاوية الكبيرة تعدد تأثير السرعة، بينما البؤرة الطويلة تقلله كثيراً. وقد استعمل قبل الأخير من "جدول البومة" حيث تحس وكان اللبطل (الذي يتخيل عندئذ أنه يفلت من عقوبة الشنق التي حكم بها) يركض بكل قواه ولكن دون أن يتقدم.

## ب- الكودات الثانوية

تشكل الكودات التي ذكرناها في هذا التحليل المكان الذي يعمر بالكثير من المسائل والكثير من المشاكل التي يتوجب على المخرج أن يحلها: كيف ينظم متتالية من الصور؟ كيف يصل بين الصور أثناء حركتها؟ كيف يوجه مشاهديه؟ كيف يركب القلم بمجموعه؟ وتبعاً للمراحل والأنواع الأفلام والحركات

١- النيزكية: السرعة جداً كالنيزك - المغرب.

الجمالية، ثمة بالطبع كثير من الطرق للإجابة على هذه الأسئلة. فكثيرة هي الأجوبة التي وردت حول مشاكل المونتاج: سينما المونتاج الخفي (رنوار - أو - ميزوغوشي) وسينما المونتاج الظاهر أو المعلن (السينمائيون السوفييتيون في العشرينات) وسينما "المونتاج بالالصق" (غودارد) وسينما اللقطة المتتالية (ميكلوس جانكسو - جاك روزييه - لنذكر استعمالين مختلفين جداً لهذا النوع) إلخ. دون أن ننسى هذا الجواب الذي هو عدم وجود مونتاج في أفلام السينما البدائية أو في بعض أفلام الأبحاث.

انظر م. ماري، مقالة "المونتاج" في "قراءات للفلم"؛ انظر أيضاً العدد ٢٣ من "السينما الحركية" ("Cinem-Action") منظر المونتاج بقيادة آلن وُبير.



روبر تريكو : جدول اليوم

ويقترح ش. متر تسمية "الكودات الثانوية" لهذه "الأجوبة المختلفة على سؤال واحد" [الخطاب والسينما" ص ١٠٣]. وإذا كان سينمائي لا يجد أمامه مجالاً للخيار بين الكودات (فهو لا يفلت من المشاكل التي تطرحها) توجّب عليه، بالعكس، أن يختار بين مختلف الكودات الثانوية. ونظام الكودات الثانوية نظام تناقسي: فاختيار المونتاج للتصير أو رفض المونتاج، يعني، بحد ذاته، إلغاء طرق المونتاج الأخرى. وإذا نظرنا إلى تحليل الكودات الثانوية هذه النظرة نجدها تتوضع بين المقاربة الخطابية والمقاربة الأسلوبية: فالكودات الثانوية هي من فعل خطابي بوصفها تشكل فهارس لتراكيبات يمكن كشفها وتدوينها، إنها أفعال أسلوبية لكونها تترجم مفهوماً جمالياً ما للسينما - وعلى كل حال، يجدر التمييز جيداً بين الكودات الثانوية والمنظومات النصية: فالكودات الثانوية لها مكانة مجموعة ثانوية بالقياس إلى هذه المجموعات التي هي الكودات، بينما المنظومات النصية ليست مجموعات ثانوية من الكودات بل هي تجنّد عدة كودات ثانوية.

### الخلاصة: مشكلة الوحدات

نستطيع الآن أن نعود إلى مشكلة الوحدات والتي تعرضنا لها في الفصل الثالث وأن نفهم من أين تأتي كثرة الوحدات القابلة للتراكيب وتنوعها غير المعقول لتوضح الخطاب السينمائي: ذلك أن هناك من الوحدات ذات الصلة بقدر ما هناك من البناءات الكودية الممكنة في الخطاب السينمائي. وفوق هذا، إذا كان صحيحاً، كما حاولنا هنا أن نبين، أن هذه البناءات الكودية

تتوقف حصراً على محاور التحليل التي يعينها الباحثون لأنفسهم وبالتالي يمكننا أن نؤكد أن ثمة من الوحدات بقدر ما هناك من المحاور التحليلية.

حول هذه القضايا؛ ش. متر "الخطاب والمينما" الفصل التاسع: قضية الوحدات ذات الصلة" ص ص ١٣٩-١٥٦.

وتختلف هذه الوحدات من حيث حجمها وشكلها وطبيعتها تبعاً للمقاربة المستعملة والمستوى الكودي المقصود.

فدرس كود تصوير الحركة يفرض أخذ الصورة الجزئية كوحدة للتحليل، أما إذا تناول البحث كود المونتاج فستكون عندئذ مجموعات من اللقطات هي التي تتشكل في وحدات؛ وبالطريقة نفسها، إذا كان درس كود الإشارات الفاصلة (تسويد تدريجي - احلال متسلسل، قزحية، جنحيات، إلخ) يقتضي بناء وحدات مركبة من مجموعات صغيرة من الصور الجزئية التي لا تحتل سوى قسم صغير من المقطع الذي يحملها (ينبغي حوالي الخمسين صورة جزئية لإحداث تسويد تدريجي) فإن درس كود المهمات السردية لا يمكن أن يتم إلا انطلاقاً من وحدات تقابل لحظات فلمية كبيرة جداً، تقوم عدة دقائق، إلخ.

كما أن تنوع الأشكال يلفت النظر: فبعض الوحدات تكون تجريدية محض، ووحدات كود المونتاج، مثلاً، تكون قابلة للتوصيف كبنى منطقية من نمط A-B-A-B أي مونتاج متناوب أو من نمط A-B-C-D = متتالية -- A: a1-a2-

a3= أي مونتاج على شكل عناقلي؛ وكذلك أيضاً تقابل وحدات الكود التفصيلي Code actantiel وظيفية (positions fonctionnelles) يمكن تصريفها خارجاً عن كل ممثل يمثلها وعن كل تمثيل (إنابة): فاعل، مفعول، مُعارض، مُساعد، مُرمِل، مرسل إليه [غريماس]... وبالعكس هناك وحدات أخرى تتخذ لها شكلاً في الإنابة (التمثيل) كوحداث كود الأفعال التي لا يمكن لحظها إلا في مجرى صور الفيلم. وهناك أيضاً وحدات أخرى تعتمد على الإنابات ولكنها تعمل على مستواها الخاص بها؛ فالكودات الرمزية تعي مثل هذه الوحدات إذ أن الملابس وعناصر الليكور والاكسوار لا يمكن أن تعني شيئاً كرموز إلا إذا تم مسبقاً تعيين هويتها كعناصر من التمثيل (الإنابة). ولكن الرموز لا تختلط مع الأشياء التي تعمل كحاملة لها فالعدالة ليست ميزاناً، أما إذا تم الاعتراف بشيء ما بأنه ميزان، أصبح من الممكن له أن ينتج وحدة "العدل" في الكود الرمزي. وأخيراً هناك وحدات تتخل من فوق وحدات أخرى موجودة غير أن معناها لا يرتبط مباشرة بهذه الوحدات (وهذا هو ما يميزها عن الرموز)؛ وفي الأسمية يقال لهذه الوحدات ما فوق التقطعية؛ فالتعرف على لهجة مرسيليا أو لهجة مدينة سانتييكيين لا يرتبط بمضمون الجملة التي سمح قولها، مع ذلك، بالتعرف على هذه اللهجة، ونقول الشيء ذاته بأننا نعرف على تحريك الكاميرا إلى الأمام أو على بانورامية شمال - يمين بصرف النظر عما يتناوله هذا التحريك أو هذه البانورامية؛ ولكن ليس من الممكن أن يكون ثمة تحريك كاميرا أو تصوير بانورامي بدون صور حاملة. وكذلك يمكننا أن نلاحظ الكثير من الوحدات الأخرى أيضاً ولا شك.

وأخيراً، تختلف الوحدات من حيث طبيعتها. فإذا أطلقنا تسمية "إشارة" على "أصغر عنصر قابل للاستبدال وله معنى في ذاته" [متز، "الخطاب والسينما" ص ١٥٥] فإن بعض الوحدات السينمائية يمكن الاعتراف بها كإشارات: مثلاً، حركات الكاميرا؛ إذ نجد في كود حركات الكاميرا أن التحريك إلى الأمام يأخذ معناه بالمقارنة مع التحريك إلى الوراء والتحريك الجانبي، إلخ. وفي المقابل لا يمكن التكلم عن إشارات بالنسبة للعديد من الوحدات الأخرى؛ فحركات كود الأفعال لها حجوم وأشكال متغيرة في غاية التغير مثلها مثل وحدات الكودات السردية. إن الخطاب السينمائي يجند بالتالي وحدات هي إشارات ووحدات ليست كذلك.

كثيراً ما جرى للتأكيد على أن السينما ليست خطاباً لأنها ليست منظومة إشارات. ولكننا نأمل أن نكون قد بينّا أن السينما إذا لم تكن منظومة فذلك لأنها لم تكن ممكنة الوصف إلا كمجموعة من المنظومات. وهذه المجموعة تستدعي "المنهجية" على مستويين: على مستوى الأفلام فهي تتقبل الوصف بتعبير "المنظومات النصية"، وعلى مستوى الخطاب السينمائي الذي أصبح يبدو لنا كتركيبية من هذه المنظومات المسماة بالكودات. ومن جهة أخرى، إذا لم تكن السينما منظومة إشارات فذلك لأنها تتطلب لوصفها بناء وحدات يمكن لها، حسب المحاور الكودية المطلوبة، أن تكون إشارات أو لا تكون. فالبحث عن الإشارة السينمائية هو بالتالي مسعى لا طائل تحته: فثمة ولا شك إشارات في الخطاب السينمائي، ولكننا لا نستطيع أن نقصر الخطاب السينمائي على منظومة من الإشارات. وهذا طبعاً ليس خاصاً بالخطاب السينمائي؛ فمن أجل تبيان اللغات الطبيعية، اضطر ألسنيون، هم أيضاً، إلى بناء وحدات ليس لها



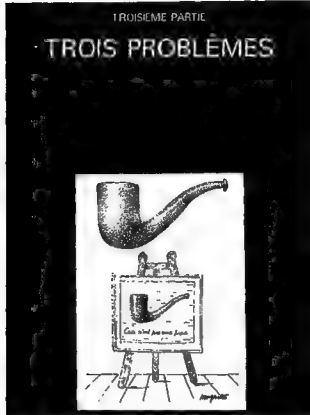
البنية قانون الإشارات. وفي السيميائية (كما في الألسنية) ليست الإشارة (العلامة) إلا أداة في جملة من الأدوات الأخرى، أداة ليست مركزية إلى الدرجة التي يمكن أن يوحي بها اشتقاق كلمة سيميائية<sup>١</sup>. حتى ولو كانت هذه الأداة قد لعبت، تاريخياً، دوراً أساسياً بل مؤسساً. أما فيما يتعلق بتقهم طريقة عمل الخطاب السينمائي، فيمكننا حالياً بالضبط أن نؤكد أن مفهوم "كود" هو حتماً أهم بكثير.

---

١- أو إشارتية - لأن الكلمة الأجنبية مشتقة من كلمة سيميو اليونانية ومعناها إشارة، فالسيميوлогия هي علم الإشارات - أصلاً - للمعرب



## القسم الثالث ثلاث قضايا



الفصول الآتية مكرسة لتحليل ثلاثة قضايا هي: قضية التعرف على الأشياء في الفلم أو قضية التشابه - وقضية المونتاج وبشكل أعم، قضية الإنتاج التركيبي للكلام الذي ينتجه الفلم، وأخيراً قضية (وبالأصح بعض قضايا) العلاقة بين الصور والأصوات. وعندما نعرض هذه الدراسات الثلاث، لا نهتم بتتبع التحليلات بذاتها بقدر ما نهتم بالمصاحي المستعملة: فالمهم في نظرنا أن نبين ما يجري عندما ننتبه إلى أن نحصل محمل الجد تعريف سيميائية السينما كمحاولة "لأن نفهم كيف يفهم الفلم" (ش. متر الخطاب والسينما - لاروس - ص ٥٦).



## الفصل الثامن

### في التشابه

يسعى هذا الفصل إلى فهم كيف يتوصل المشاهد إلى التعرف على الأشياء التي يعرضها عليه الفلم - إن الشكل يؤخذ فيه على مستواه الأدنى، على المستوى الدلالي الأصلي (انظر الفصل الخامس): فقبل أن يرى المرء في نظارة الدكتور سميرنوف رمز الأرسقراطية المنتهية، يجب أن يكون قد تعرّف على نظارة؛ فعملية معرفة الأشياء هي ما نأمل أن نفهمه هنا.

وإذا كانت ثمة بدهية تفرض نفسها منذ بدء التصوير الضوئي والمينما، فهي أن الصورة الضوئية - الفلمية تعرض لك الحقيقة مباشرة، إنها تعمل كتمثيل موضوعي للواقع. وقد سجل بولنير منذ أيامه أن التصوير الضوئي "يعطينا كل الضمانات المرغوبة للدقة" وأنه "المكرتيرة ومحفظة التسجيلات لكل من يحتاج في مهنته إلى دقة مادية مطلقة". إن قوة هذا التأثير هي بحيث أن ربارتس الذي لا شك مع ذلك بكونه لا يهمل تعدادها عندما يتعلق الأمر بإبراز الكودات التي تبررها حتى البداهة، يحس كلاً هذا الإحساس السائد في المخيلة الاجتماعية.

ما هو مضمون رسالة التصوير الضوئي؟ ماذا ينقل التصوير الضوئي؟ -  
مبدئياً، المشهد بذاته، الواقع الحرفي [...]؛ أكد أن الصورة ليست الواقع ولكنها  
مع ذلك شبيهه بالتمام وهذا التلم للتشابه هو بالضبط الذي يعرف التصوير  
الضوئي أمام الحس المشترك " (رسالة التصوير الضوئي ١٩٦١ - للعدد الأول  
من مجلة للتواصلات (Communications))  
وكرر فعل ضد هذا المفهوم يتمسك للكلام حول الطابع المتفق حوله للشبه  
الفوتوغرافي - الفلمي.

### ١ - الفرضية الاصطلاحية

"مشكلة سيميائية التواصلات البصرية هي أن نعرف كيف تستطيع إشارة،  
خطية أو فوتوغرافية، أن تبدو مساوية للأشياء مع أنه ليس فيها أي عنصر مادي  
مشترك مع الأشياء" [أومبرتو إيكو - مجلة التواصلات - العدد ١٥ ص ١١٥].  
ويأتي جواب إيكو واضحاً: "الاصطلاح ينظم كل عملية من عملياتنا  
التصويرية" (ص ١٦) وهذا الموقف ذاته يعبر عنه رينه لنديكنس في محاولة  
في السيميائية البصرية [كلنكسيك - ١٩٧٦]:

"تطرح الصورة الضوئية - الفلمية مشكلة الاتفاق الضمني الذي يوافق القارئ  
بموجبه على التعرف على شيء ما من العالم المرئي بالبصر، أي من العالم  
الواقعي دون أن يراه مباشرة، إذ أن الشيء المصور، وحده، يبقى قابلاً للإحساس  
المباشر" [ص ٤٤ - التأكيد منا].

وتتكب البرهنة، قبل كل شيء، على إظهار الفوارق بين الصورة  
الضوئية الفلمية والشيء الحقيقي الممثل فيها. ولا حاجة لتحليل معمق جداً  
حتى نلاحظ، مثلاً، أن الصورة الضوئية - الفلمية لا تحتفظ من الشيء إلا  
ببعده البصري فقط؛ فالبازلاء، كما يلاحظ ماغريت، تتميز بصفات تمكن  
رؤيتها: لونها، شكلها، حجمها ولكن لها أيضاً خصائص لا تتعلق برتبة

المرئيات: كطبيعتها وطعمها ووزنها [من رسالة إلى ميشيل فوكو منشورة ثانية في "هذا ليس غليوناً" - فاتا مورغانا - ١٩٧٣ - ص ٨٣]. ففي رسم أو في صورة ضوئية تغيب جميع الخصائص المتعلقة باللمس والشم والطعم؛ فلا يمكن الاستدلال إلا انطلاقاً من الخصائص البصرية (الممثلة وحدها في الصورة)، وبفضل العلم الذي يمتلكه للقارئ عن العالم ("كفاحته الموسوعية"). وعن طريق الصورة الضوئية بالأسود والأبيض تتخل تحديدات أخرى من النوع اللوني: وعندما يستعيد ويفهو بارك المثال المشهور الذي يعطيه غومبريش بصدد لوحة كونستابل، نجده يقارن بين صورتين ضوئيتين بالأسود والأبيض للمنزلة ذاته، مسحوبتين من زلوية واحدة ولكن مع ثباين كبير في التلونين (*الفن والوهم* - غاليمار - ١٩٧١ - (l'Art et l'illusion)). فيلاحظ (إيكو) أنه ليس هناك سنتيمتر مربع واحد من هاتين الصورتين "مماثل تماماً، إذا صح التعبير، للصورة التي يمكن الحصول عليها مكانياً باستعمال مرآة. (...) إن التصوير الضوئي بالأسود والأبيض لا يعطي سوى تدرجات من الفوارق في سلم محدود جداً من اللون الرمادي" ثم يستخلص: "ليس بين هذه الفوارق اللونية طبعاً واحد يقابل ما نسميه الحقيقة" [مجلة *التواصلات* - (19 p 15 Communications) ونقول أخيراً أن الصورة الضوئية - الفلمية تقصر أبعاد الشيء الثلاثة، في جميع الأحوال، على البعدين (ومن الممكن طبعاً متابعة التعداد).

لما المرحلة الثانية من البرهنة فقولها التذليل على كون بعض هذه التحولات تتجم عن تنقيلات اصطلاحية للواقع الحقيقي إلى ثقافة معينة. إن الانتقال من البعد الثلاثي إلى البعد الثنائي أي مشكلة الأفق المنظور

(perspective) هي التي فتحت مجالاً لأكثر الأفكار عدداً وأكثرها توسعاً من وجهة النظر هذه.

الرثابة (أي فن التصوير المنظوري) (la perspective) هي العلم الذي يدرس كيف يمكن تصوير الأشياء الثلاثية الأبعاد على مساحة ثنائية الأبعاد بحيث تتطابق الصورة المنظورية مع الصورة التي توفرها الرؤية المباشرة. وهناك مدخل جيد لمشاكل المنظور يتكون من المقدمة التي كتبها م.د. إميلاني لكتاب (إ. بانوفسكي "المنظور كشكل رمزي"، منشورات "منوي" - ١٩٧٥: "مسألة للمنظور" من ص ٧-٣٥).

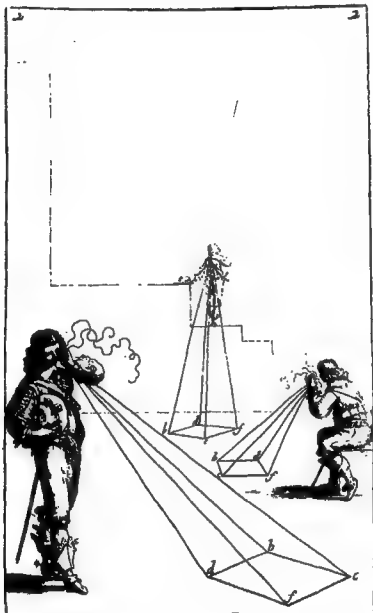
ولنكتفِ بأن نلخص بإيجاز النقاط الأساسية في البرهنة.

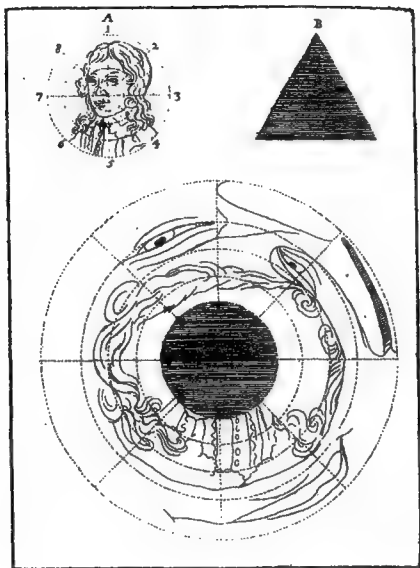
**للمنظور الأولي:** يوصف للمنظور الذي تستعمله عديديات آلات التصوير الضوئي والسينمائي كوريث مباشر "للمنظور الاصطناعي" (Perspectiva artificialis) لبرونيلليش - و - ألبرتي، الرامي إلى التمكن من الحصول على نسخة أمينة عن الطبيعة. وبشكل

مع الرؤية الحقيقية للعالم حتى ولو كانت هذه الاصطلاحات حسنة الاستبطان إلى درجة أنها تبدو وكأنها التصوير المباشر للعالم بالذات. ومن المؤكد طبعاً هنا أن كتاب بانوفسكي، **المنظور كشكل رمزي**، هو المرجع الأول؛ حيث يلج بانوفسكي على الطابع التاريخي للمنظور، أو بشكل أدق، للمنظورات، بمقدار ما أن ما يسعى إلى تبيانها هو أن ثمة طرقاً مختلفة لفهم المنظور تبعاً للثقافات والعصور: وهكذا فالمنظور القديم (الذي يشكل في رأي بانوفسكي منظوراً منحنياً) "هو التعبير عن رؤية محددة تماماً للمكان، وإذا كانت هذه الرؤية تختلف اختلافاً أساسياً عن رؤية المعاصرين (التي هي



المنظور الخطوطي في نظر بانوفسكي) فلا يجوز إطلاقاً [...] إلا وصفها  
بأنها رؤية للمكان.





وهي بالتالي تعبير عن فكرة محددة تماماً أيضاً كان القدماء يكوّنونها عن العالم، أما الفرق الذي يكوّنه المعاصرون عنه، فهو، هنا أيضاً، أساسي بنفس المقدار". [ص ٩١]. ومن وجهة النظر هذه، فإن "البناء الهندسي" الصحيح، الذي تم اكتشافه في عصر النهضة" [ص ٣٩] أي المنظور "الحديث"، الخطوطي يبدو كبناء ذاتي ورمزي وشكلي، كبناء لا يتفق فعلاً في شيء والتجربة المنظورية عن العالم: فالصورة للمبنية وفقاً للمنظور الخطوطي مصممة لتُرى بعين واحدة، موضوعة في نقطة مراقبة محددة ومحكومة بأصم المثلث (دون أية حركة)، بينما رؤيتنا تتم بعينين وعيننا تتحرك باستمرار؛ ولا تظهر هذه الاتفاقات كتمثيل مباشر للعالم بذاته إلا لأنها استُبطنت؛ ثم يلاحظ بانوفسكي أن اعتيادنا على رؤية هذا النوع من المنظور قد عززها كثيراً اعتيادنا على النظر إلى الصور الضوئية" [ص ٥٤].

[بانوفسكي، "المنظور كشكل رمزي"، منشورات مينيوي - ١٩٧٥ | الطبعة الأولى ١٩٧٤].

ومن أجل البرهنة على الطابع الاصطلاحي للمنظور، يقدم بانوفسكي حجة أخرى: لما كانت شبكتنا العينية منحنية فإن إدراكنا للمكان لا يمكن أن يجري وفقاً للمنظور الخطوطي بل وفقاً لمنظور منحنٍ للخطوط [ص ٤٤ وما يليها]. ومعلوم الآن أن هذا خطأ: فإن بانوفسكي قد خلط الشروط الفعلية للرؤية مع الطريقة البصرية التي تؤدي إلى تشكيل صورة على السطح للدخلي والمقعر من الشبكية؛ [...] ولو كان يتوجب إرجاع الصورة التي يعرضها الرسم إلى الصورة التي ترسم على قعر العين فإن المنظور الخطوطي المؤسس على أنه يرسم وفق إسقاط مسطح، يجب فعلاً اعتبارها خاطئة أو تصفية. ولكن هذا التطلّب غير معقول بقدر ما هو يمتنى أن لا يكون الشيء هو المعطى إلى الإدراك بل الصورة كما تتشكل في قعر العين وهذا يعني أن الرسم ليس له من

الحقيقة إلا بقدر ما يتسلوى مع تلك الصورة ويشارك في هذا الاستيهاام. وبناء على هذا الحساب، كما قال غومبريش بحق، كان يحق لنا أن نريد جعل الصورة المرسومة منقوبة على غرار صورة الشبكية. [داميش - منشأ المنظور، فلانماريون ١٩٨٧ - ص ص ٢٣-٢٤]. وفي "العين التي لا تنتهي" [سيفيه ١٩٨٩] يكشف ج. اومون هذا الخطأ من بانوفسكي وبيزره [ص ١٤٥].

ونظراً للتطورات التي أوجدها في مجال السينما، والصدمة التي أحدثها (وربما ما يزال يحدثها) في حقل النظرية (وتدريس النظرية؟) السينمائية، لا نستطيع أن نمسك عن نقطة ثالثة حتى ولو كانت هذه النقطة قد تقدمت قليلاً. ففي فترة ما بعد العام ٦٨، لم يتأخر منظرو الرسم فعلاً، وخصوصاً منظرو السينما، عن المبالغة حول المقاربة الاصطلاحية إذا أرادوا أن يروا في المنظور لا حركة اصطلاحية معنية ثقافياً، بل و "شكلاً إيديولوجياً" بل "بورجوازيّاً". أما في الحقل السينمائي فقد دافعت عن هذه الفرضية كل من "نفاثر السينما" و "الحركية" (Cahiers du Cinéma) et (Cinéthique) (مع بدائل لا يمكن إهمالها حقاً).

لنظر، من جملة المقالات: مارسان بلينيه "اقتصاد، إيديولوجية، شكلي" في (Cinéthique) للمعد ٣- ١٩٦٩ ص ص ٧-١٤، محادثة مع جان طيبودو - و - جيرار نيلان؛ - جان. لويس كومولي "التقنية والإيديولوجيا"، نفاثر السينما - العدد ٢٢٩ إلى ٢٤٠ (١٩٧١)، ونعود لنجد هذه الفرضية أيضاً عند ستيفان هيث: "المجال السردي" (Narrative space)، "سكرين" (Screen)، خريف ١٩٧٦ وأعلنت نشره "مسائل للسينما" (Questions of Cinema) صحفلة جامعة إنديانا - ١٩٨١ ص ص ١٩-٧٥.

ونقوم الفرضية على شجب الكاميرا كجهاز إيديولوجي مزدوج آ- كجهاز يعمل لصالح الإيديولوجيا البورجوازية بإنتاجه تأثيراً من الشفافية

(الانطباع بالواقعية)، وهو تأثير يفعل فعله، مثله مثل الإيديولوجيا البورجوازية، كطعم للمشاهد (إذ أن الإيديولوجيا تبدو دائماً كمجموعة من الأفكار معتبرة صحيحة بشكل تلقائي): إنها توهمك بأنك ترى العالم مباشرة بينما هذا "ليس العالم في" حقيقته المحسوسة" هو الذي تلنقطه الكاميرا، بل عالم الإيديولوجيا السائدة المبهم، غير المصوغ، غير المنظّر، غير القائم على التفكير؟؛ وهكذا يمكن القول أن الكاميرا تقلم الإيديولوجيا السائدة بصورة مباشرة "تفائر السينما" ب- كجهاز ينتج إيديولوجيا نوعية، رجعية ومثالية (بالمعنى الفلسفي - المعرب) مرتبطة بكون المنظور الذي تستدعيه هو نفسه مرتبط بانبثاق الإيديولوجيا البورجوازية أيام النهضة.

ومن أوائل من شرحوا هذه الفرضية مارسلان بلينيه في الحديث مع جان طيبودو - و - جيرار لبلان المذكور سابقاً:

"الجهاز السيلماتي جهاز بورجوازي تماماً، إنه جهاز ينشر الإيديولوجيا البورجوازية حتى قبل أن ينشر أي شيء كان [...] إنه كاميرا تنتج كوداً نظرياً موروثاً مبلشرة، ومصنوعاً على نموذج المنظور العلمي "للكولتروستو" (أي القرن الخامس عشر في إيطاليا - المعرب). فينبغي [...] تبيان كيف أن الكاميرا صنعت بدقة "تصحح" كل للشذوذات المتوقعة، لكي تلمح كل سلطة كود النظرة المضاربة كما تحده النزعة الإنسانية المتجددة".

كما أن هوبرت داميش (مفتشاً للمالية) وجاك إيمون (العين التي لا تنهمر) لم يجدا صعوبة في تبيان كون هذه النظرية تتبع للتاريخ رخيصاً (لقد كان هناك منظور قديم وحتى في أيام النهضة؛ إن الأمر يحتاج إلى الكثير لكي يصح أن المنظور كان بورجوازيًا؛ بل أنه كان أفلاطونياً محدثاً)، وأن من غير الصحيح أن السينما مكتوب لها بسبب جهازها البصري أن تختص

بشكل واحد من الرؤية: فإننا نجد فيها إلى حد ما، لا سيما بفضل مجموعة مختلف البوريات، كل أشكال الرؤى (النظر إلى عمل ستيرنبرغ في بعض المقاطع من فلم *الامبراطورة الحمراء* الذي يبسط المكان كما في تمثيلات القرون الوسطى، وإلى عمل كوروزاوا في فلم باربيروس الذي يخلق حيزاً ذا منظور شبه شرقي). ومن هنا نصل إلى الاستنتاج الأساسي الذي وصل إليه ج. أومون: إن المنظور "كشكل إيديولوجي" ربما لا يكون سوى "رفاهية فكرية من الربع الثالث من القرن ولا شيء آخر" (ص ١٤٠).

وثمة طريقة أخرى للتكليل على للطابع الاصطلاحي للعرض الضوئي - الفلمي هي تبيان كون التعرف على الأشياء في صورة ضوئية أو في فلم يتطلب تدرجاً ثقافياً. ومن أجل هذا التبيان يلجأ المنظرون إلى شهادات نفسانيين وإسنيين<sup>١</sup> حول عجز الأطفال ولا سيما البدائيين عن قراءة صورة ضوئية أو فلمية. فالنكتة عن ابن البلد الأصلي الذي يدير ظهره إلى الفلم المعروف لينظر إلى آلة العرض ذاتها، أو نكتة البدائي الذي لا يرى في صورة ضوئية سوى مجرد قطعة "قماش" ويتساءل عن تركيب هذه المادة العجيبة، أو نكتة الميلانيزي (من جزر أوقيانوسيا) الذي لا يعرف أحد أقاربه على صورة ضوئية، نكات تتكرر في أكثر النصوص المتعلقة بالتصوير الضوئي والسينما والعائدة إلى السبعينات حتى أيامنا. ونستشهد هنا بهذه النكتة الأخيرة كما رواها آلان سيكولا في مقالته "حول اختراع معنى التصوير الفوتوغرافي" [في "Photography in Print, anthology edited by Vicki goldberg, New

---

١- الإناسة Anthropologie علم الإنسان (علم يبحث في أصل الجنس البشري وتطوره وأعرافه وعاداته ومعتقداته - (القاموس).

[York, Simon and Shuster, 1921, page 454] ونجد أيضاً رواية قريبة جداً منها

عند [R. Lindekens، محاولة في السيميائية البصرية كلنكسك - ١٩٧٦، ص ٤٥]

"عرض العالم الإنساني ملفيل هرشكوفتس يوماً على امرأة من سكان جزر لوقيانوسيا الأصليين صورة ضوئية لابنها. وظلت عاجزة عن التعرف على هذه الصورة حتى أخذ العالم الإنساني، يلفت انتباهها إلى تفاصيل الصورة [...] ولم تسلم الصورة للضوئية أية رسالة إلى هذه المرأة حتى وصفها لها العالم الإنساني. إن جملته مثل "هذه رسالة" و "وهذا يقوم مقام ابنك" ضرورية لقراءة الصورة. ولا بد من كلام يجعل للكودات التي تعمل على تركيب الصورة لجعل تلك المرأة تتفهمها. فجهاز التصوير الضوئي هو إذن جهاز مكود ثقافياً."

## II - نقد الفرضية الاصطلاحية

أمام هذه الفرضية عن اصطلاحية التمثيل الفوتوغرافي، تقوم فرضية أخرى، معاكسة، تسلم بالطابع "الطبيعي" للمعادلات بين الصورة الضوئية - للعلمية وبين الأشياء الممتلئة.

هذه المقاربة قام بها أساساً منظرو التصوير الضوئي هنري فالتييه وفيليب دويوا وجان ماري شايفر (مع خلاقات هامة نسبياً بين مؤلف وآخر): هنري فالتييه "بلاغة للفهرس" (Rhétorique des Index) "دفتر التصوير الضوئي" (Cahiers de la photographie) العدد ٥ - "اللاعمل في التصوير الضوئي" (le Non-Acte photographique) في دفتر التصوير الضوئي العدد ٨ - ٤ "واسفة التصوير الضوئي" - (دفتر للتصوير الضوئي) - ١٩٨٣ - فيليب دويوا: "الفعل الفوتوغرافي" (l'Acte photographique) - ناثن Labor 1983 - جان ماري شايفر "الصورة العابرة (الموقفة)" - حول الجهاز الفوتوغرافي، سبيل ١٩٨٧ ص ٢٨ - ٥٨.

## أ. نظرية الطبعة (البصمة)

ينطلق نقد الفرضية الاصطلاحية من استنتاج بديهى: الصورة الضوئية - الفلمية هي الناتج الطبيعى للطبعة الضوئية التي يتركها الشيء الحقيقى على الفلم.

"هناك دائماً في الصورة الضوئية طبقات ممتدة أي أن ضوئيات (photons) أتت من الخارج وتركت بصمتها على فلم حساس (فانيليه ص ١٣ - ١٥)

"(الصورة الضوئية) هي الأثر المثبت على حاملة ثنائية الأبعاد أصبحت حساسة بواسطة البلورات من مركب ملحي للفضة، وضوء مرسل أو معكوس بواسطة مصادر ولقعة على مسافة ما في مكان ذي ثلاثة أبعاد" (دوبوا - ص ٥٨).

"الصورة الضوئية نتيجة تفاعل مادي محض بين جسمين فيزيائيين يجري بواسطة دفقة ضوئيات . أما أثر هذا التفاعل فهو أثر يستطيع الإنسان أن يراه " (شايفر ص ٢٠).

ويستلقت شايفر الانتباه إلى أننا "إذا أردنا أن نحتفظ بمعنى دقيق لمفهوم الاصطلاح، ينبغي قصر استعماله على العلاقات السيميائية، التي تطرحها جماعة بشرية، بين إشارة (علامة) وما تتناوله، دون أن تكون العلامة وموضوعها مرتبطتين [لا بهذا الاصطلاح [ص ص ٣٥-٣٦] إن نظام الطبعة يمنع إذن اعتبارها اصطلاحية: فالصورة الضوئية تنتسب إلى هذه الفئة الخاصة من العلامات المعماة معالم.

تعريف: "المعالم عبارة عن علامات تقيم، أو أقامت، في لحظة معينة من الزمن علاقة مع مرجعها (سببها) هي علاقة ترابط حقيقى، علاقة تماس فيزيائى، علاقة تواجد مباشر" (دوبوا - ص ٥٩).



ملاحظة أولى: في رأي فانييه أن المعالم، وبالتالي الصورة الضوئية، لا تنسب إلى فئة العلامات (الإشارات) وذلك بالضبط لأن المعالم ليست اصطلاحية: "العلامات هي إشارات متعمدة، واصطلاحية، ونسقية. [...] أما المعالم فليست إشارات، إنها تأثيرات فيزيائية، ناجمة عن سبب، وتؤثر فيزيائياً إلى هذا السبب [...]". وتكفي هذه التتقيقات لنذكر أن الصورة الضوئية لا تنسب إلى صنف الإشارات، مثل الرسوم والكلمات (حتى ولو كنا نستطيع تصوير رسوم أو كلمات). ونقول بالمقابل أن طبعتها هي بالضبط تماماً معالم تنسب إلى سببها، أي المضيء [...] (ص.ص ٢٢-٢٣) - ويصرّ شافير، بالعكس من ذلك، (وعن حق كما يبدو لنا) على أن هناك عناصر كثيرة جداً نعتبرها كعلامات دون أن نفترض البيئة مسبقة وجود اصطلاح، فمثلاً نحن نقول عادة أن صرخة الألم إشارة للألم دون أن نرى في هذه الصرخة رسالة مؤكدة ومتعمدة" (ص ٣١).

ملاحظة ثانية: إن فئة المعالم مستعارة من طباعة العلامات التي استنبطها ش.س. بيرس. علماً بأن بيرس نفسه يتخذ مثالاً للتصوير الضوئي بصدد هذه الفئة: "إن الصور الضوئية ولاسيما الفورية منها تعلمنا الكثير لأننا نعلم أنها، من بعض الجوانب، تشبه بدقة ما تمثله من أشياء. غير أن هذا الشبه يعود في الحقيقة إلى كون هذه الصور الضوئية قد تم إنتاجها في أوضاع معينة بحيث أنها كانت مرغمة مادياً على أن تتناسب نقطة فنقطة مع الطبيعة، فهي من وجهة النظر هذه إذن، تنسب إلى المرتبة الثانية من العلامات أي العلامات الحاصلة عن طريق الاتصال للمادي (الفهرس)". (كتابات عن العلامة - ص ١٥١).

هذا التعرف على ظاهر الطبعة (البصمة) رئيسي لفهم نظام التمثيل الفوتوغرافي - للفلمي وعمله الاجتماعي. ويسجل ف. دوبوا ثلاثة تأثيرات تنتجها للصورة الضوئية - الفلمية في ارتباط مباشر مع عملية الطبعة ] ص.ص ٦٩-٧٤[.

تأثير التفرد: انطلاقاً من اللحظة التي نعتبر فيها الصورة الضوئية متأثرة من الطبعة المادية لشيء حقيقي، تصبح أثر هذا الشيء الفرد: فالصورة الضوئية تمثل الشيء دائماً في ما له من فردة.

تأثير شهادة: لما كانت الصورة الضوئية - الفلمية طبعة شيء ما، فإنها تشهد بوجود هذا الشيء (وحتى لو كان موضوعنا فلماً تخيلياً، فإن الصورة الضوئية الفلمية نقول لنا أنه كان هناك ممثلون وديكورات أمام الكاميرا: فنستطيع العودة إلى كي لارغو بدلاً من همفري بوغارت أو لورين باكال) [ شايفر ص ٦٥].

وأخيراً فعل الدلالة فالطبعة الفوتوغرافية لا تشهد بوجود الشيء المصور وحسب، بل تكل عليه بالإصبع: إنها تعينه أكثر مما تعنيه.

### ب. الصورة الضوئية - الفلمية والرسم

يبدأ الاصطلاحيون عموماً بطرح قضية التشابه انطلاقاً من فكرة حول الرسم (سواء الرسم للبسيط أو فن الرسم): وهكذا يبين إ. إنريكو أن الطفل ليس قادراً على رسم طائرة عمودية وأن كان يميزها وحتى لو قلّد حركاتها بجسمه؛ ويستنتج إيكو من هذا المثال أن هناك كودات نوعية للتصوير التخطيطي يجب تعلّمها. وهذا استنتاج لا يقبل الجدل، ولكن إيكو لا يتوقف عند هذا الحد، بل يعمّم هذا الاستنتاج بجرأة حتى يشمل التصوير الضوئي والسينما. غير أن المرء يستطيع أن يتعامل حول صحة هذا التعميم، فإذا كان الرسم (الفني) عبارة عن إعادة صنع كاملة بالنسبة "لواقع" (حيث لا يمكن أن

يكون هناك "انعكاس" إذ أن الرسام هو الذي يعيد على اللوحة إنشاء حيز "حقيقي" وهي بهيكلته خطوطاً وفوارق لونية) فليست هذه الحال مع السينما. ليس السينمائي، بل للكاميرا، الجهاز المطاوع، المسجل، هي التي تعيد صورة الشيء أو الأشياء المقلمة في شكل صورة - انعكاسية، مبنية بموجب قوانين انتشار أشعة النور بخط مستقيم، وهي قوانين تحدد بدقة ما يسمّى التأثير المنظوري" (جان-باتريك لوبل، "السينما والإيديولوجيا - النقد الجديد" Editions Sociales (Cinema et Idéologie), Nouvelle critique) ١٩٧١ - ص ص ٢٣-٢٤].

فالصورة الضوئية الفلمية ليست فن الرسم. ويستنكر شايفر، من جهته، المماثلة بين رؤية الكاميرا بعنسية واحدة وبين منظور الرسم الفني، مشيراً إلى أنها "تقوم على جهل تام بالنظام النوعي لجهاز للتصوير"؛ ونرى أن المقطع يستحق أن نذكره بتمامه:

"يجعلون من تكون علاقة متبادلة تاريخية نمائلاً في الوضع المعرفي: والحال أن القرابة التاريخية بين منظور الرسم الفني واختراع الرؤية البصريّة ذات العدسية الواحدة، ناجمة فقط عن تبعيتهما المشتركة للنظرية الهندسية حول المنظور. وكثيراً ما جرى الإلحاح على عدم تطابق منظور الرسم الفني مع بعض النظريات الهندسية التي يزعم مع ذلك أنه تقبلها كأساس. ولهذا ما يبرره، إذ أنّ المنظور عبارة عن نقل شيء تصوّري (هندسي) إلى اصطلاح للرسم الفني أي عبارة عن مجموعة إجراءات مادية. غير أنهم عموماً ينسون أن يضيفوا بأن جهاز للتصوير مختلف كل الاختلاف: فهو يشكل التحقيق التقني للبصريّات الفيزيائية، أي أنه لا يرتبط

بالنموذج الرياضي فقط بل ويرتبط أيضاً وبالطريقة الأكثر جوهرية بكثير، بالقوانين الفعلية لانتشار الإشعاع الضوئي. فيجب أن ننظر إليه في نطاق تحويل الفيزياء إلى نمط رياضي، أكثر مما ننظر إليه في نطاق تطبيقات الهندسة الإقليدية<sup>1</sup>. وبديهي أن طريقة عمله كأداة تقنية لا تتوقف على اتفاق أو اصطلاح قرره الناس، بل على التوافق مع قوانين الطبيعة. أما التساؤل عن القرابة التاريخية بين الجهاز البصري ومنظور الرسم الفني فهو مشروع تماماً. وأما افتراض تبعية منطقية مسبقاً من واحد بالنسبة للآخر فهذا يعني فتح الطريق لمسائل زائفة". [ص ص ٢٩-٣٠، والتأكيد منا].

### للتعلم والاصطلاحية (التقاليدية)

من أهم المقترحات ج.م-شايفر اقتراح يقوم على التمييز الذي يقترحه بين التعلم والاصطلاحية. فخطأ الاصطلاحيين هو بالفعل مماثلة التدرّب والاصطلاحية:

والحال أن كون تأويل إشارة ما يقتضي بالضرورة أن تكون قد تدربت عليه لا يفرض أن تكون هذه الإشارة اصطلاحية من تلقاء نفسها: فكوني قادراً على الاستدلال من سماء وردية قرب غياب الشمس، أو من سماء سوداء اقتراب المطر، لا يحول السماء الوردية أو السوداء، مع ذلك، إلى إشارات اصطلاحية. فالسماء الوردية (أو السوداء) بحد ذاتها ليست سوى واقع مادي؛ ولا يصبح علامة (أو إشارة) إلا عندما يقرر أحدهم أن يؤول

---

1 أي هندسة اقليدس المسطحة - (المعرب).

ذلك ليجعله ينتج معنى، وهذا التأويل هو دائماً نتيجة تعلّم: فحيث لا يرى ابن المدينة إلا سماءً حمراء، سوف يرى الفلاح علامة معناها أن "الرياح ستهب غداً؛ إذ إن الناس حول علموه منذ طفولته أن يقرأ في السماء حالة الطقس القادمة.

ويلاحظ شايفر أن الأمور تجري بشكل مشابه تماماً للصورة الضوئية؛ والصورة الضوئية إنتاج غير اصطلاحي يتعلم المرء قراءته. فإذا لم يعرف المالينزي المذكور في النكتة هذا الشخص أو ذلك، هذا الشيء أو ذلك في صورة ضوئية أو في فلم، فليس ذلك لأنه لا يعرف الاصطلاحات التي تبرز في هذا العرض، بل لأنه لا يعرف ما هي الصورة الضوئية ولا كيف جرى إنتاجها، وليست له خبرة كبيرة في التصوير التشابهي [ص ٤٣].

ونقول بوجه عام أن شايفر يبدو شككاً للغاية حول قيمة النكات التي استعارها الاصطلاحيون من الإناسيين. ويلاحظ أن المالينزي المشهور ينتهي في جميع الأحوال بالتعرّف على ما في الصورة الضوئية وأنه يصل إلى هذه النتيجة بسرعة أكبر بكثير مما يسمح لنا بأن نفكر أنه اكتسب معرفة الاصطلاحات المزعومة من التمثيل التشابهي. ثم هل أن صعوبات المالينزي في قراءة صورة ضوئية هي صعوبات كبيرة حقاً بقدر ما يقال؟ والأمثلة المضادة ليست مفقودة: وهكذا ألحّ جان روش دائماً على السهولة الفائقة التي دخل بها الريفيون النيجريون في الفلم الذي عرضه:

"(...) للتفتت مارسيل غريول الذي كان قد فلم صيدا للبرنيق (فرس النهر hippopotame) بولسطة للخطاف. وفي ١٩٥٤ عرضت هذا الفلم في نفس القرية التي

صوره فيها. إنها تجربة لا يمكن أبداً نمساؤها. كان في هذه القرية، ربما ألف نسمة بينهم حوالي العشرين فقط سبق أن رأوا شيئاً من النسيما، أما الآخرون فلم يروا شيئاً منها من قبل. كنا قد جلبنا مولدة كهربائية ووضعنا نولرة عرض في وسط ساحة للقرية وشرشفاً على جدار ولقّف الجميع في دائرة حولنا، ومبط الليل، وتم تشغيل المولدة الكهربائية. كان على النولرة نور صغير وأخذ الناس يفكرون: هذا هنا، ثم بدأ العرض وكانوا ينظرون، فرأوا أن ذلك لم يكن هناك. واستداروا فعلاً وبعد خمس عشرة ثانية، فهموا، طبعاً، أنه فلم ملون ناطق موضوعه هم بالذات. إذن كانوا في الوقت نفسه المعلمين والمتفرجين على الفلم، كنا يرون أنفسهم على الشاشة وكان رد الفعل شيئاً لا يُسمى إذ ران صمت كبير وبعد دقيقتين أخذت امرأة تبكي لأن صورة رجل مات في تلك الفترة ظهرت على الشاشة. وفي تلك اللحظة، كلما ظهرت على الشاشة صورة ميت كان الجميع يبكون ومن سوء الحظ أن الناس يموتون هناك كما هنا. لا حاجة لتشغيل الصوت، فقد كانت هناك صرخات وصياح وحويل. كان الفلم سيدور ثلاثين دقيقة وبعد ثلاثين دقيقة توقف الفلم. وعند ذلك صاحوا بأنهم يريدون أن يروه مرة أخرى أيضاً، فأعنا مرة ثانية، وفي النهاية كانت هناك أيضاً دموع وبكاء وأخذ الناس يتكلمون عما شاهدوه. لقد اضطررنا في تلك الليلة إلى رؤية الفلم خمس مرات" [من أجل التصوير الضوئي - جرمس Germs - ١٩٨٣ ص، ص ٣٧١-٣٧٢].

وأخيراً يلفت شايغر الانتباه إلى أن من الممكن تماماً أن نعكس الحجة الإنسانية، فإذا كان صحيحاً أن التشابه مكود ثقافياً، فكيف يحصل أننا نحن الغربيين توصلنا بسهولة إلى مماثلة الأشياء التي تظهر في صور منتجة في مجتمعات بعيدة عن مجتمعا كالحضارات الإفريقية والمصرية والآسيوية وكذلك أيضاً في عهود بعيدة زمنياً كمرحلة ما قبل التاريخ، كما هي الحال بالنسبة لرسم لاسكو المنحوتة على الصخور؛ وخلص إلى الاستنتاج، وليس

بدون سخرية؛ قال: "ألا يمكن أن يكون ثمة على الأرجح نوع من الازدراء وراء "التسامح" الظاهري الذي يدّعي المدافعون عن اختلاف "المتوحشين" الجذري عنا؟ [ص.ص ٤٢-٤٤].

#### د. الصورة الضوئية - الفلمية والإحساس الفيزيولوجي

وتعتمد آخر حجة لرفض الفرضية الاصطلاحية على آخر مكتسبات البحث العلمي في نفسانية الإدراك والتي تبين أن التعرف على أشياء في الصورة الضوئية أو في الفلم يجري بدون صعوبة لأن هذه الوسائل الإعلامية تستعيد (جزئياً) أوضاع إدراك الأشياء في العالم. ويصوغ شايفر هذا الموقف بطريقة واضحة جداً:

"لعلاقة التشابهية يضمنها الجهاز البصري الذي ليست غائيته (قصديته<sup>١</sup>) سوى إنتاج صورة قابلة للترجمة في مجال شبه مدرك عن طريق تنضيد (جزئي) للأشكال التصويرية مع أشكال مدركة، وتتحقق هذه الغائية من خلال قرابة في مولد الصورة الضوئية مع الإدراك للنصافي" [٤٠]. "وتتجم لأشكالها التشابهية عن انتقاء نوعي ثقافياً، بل يتم تكييفها وفقاً لمعايير ذات شمولية إنسانية، ألا وهي الرؤية الفيزيولوجية" [ص ٤٥].

كما أن جاك أومون ليس أقل تأكيداً:

"في الواقع كما في اللوحة نتيج الرؤية<sup>٢</sup> الخطوطية إدراك العمق [...]، بمساعدة الإدراكية "الجوية" (perspective atmosferique) عند الحاجة، وهي (أي

---

1 القصديّة أو للغائية Finalite مبدأ الاتجاه إلى غاية معينة - المعرّب.

2 للرئائية (la perspective) - هي فن الرسم المنظوري (القلموس).

الرؤية الخطوطية) حتى في أشكالها المختلفة، العامل الوحيد الذي يتيح إدراكها إدراكاً متميّزاً في الواقع وفي اللوحة "إلحِينَ التي لا تنتهي ص ٨٩ - التأكيد منا).  
 إن للرؤية الخطوطية (الهندسية) تسمح بتصوير خطوطي للبنية الخطوطية للأشياء في المكان، غير أن ما لا بدّ منه لتكثير جيد ذي بعد ثالث أن يجري اللعب أيضاً على الرؤية "الجوية" (أو الرؤية "الهلوائية") التي تعيد تنويع الألوان التدرجي ووضوح الحدود ( يقصد حدود الأشياء - المعرّب) تبعاً للمسافة ولشدة الضوء.  
 حول نفسانية الإدراك، اقرأ أ. ديوريم نفسانية الإدراك - مونريال - باريس -  
 للدراسات الحية (Etudes vivantes) - ١٩٨٢ - ج. هوشبرغ الإدراك (Perception)  
 برلنغس هل - ١٩٧٨.

هذه الفرضية عن "طبيعية" التصوير الفوتوغرافي - الفلمي بعيدة عن أن تكون مجرد رجوع إلى مفهوم الحس المشترك الذي سبق أن استقرت ضده النظرية الاصطلاحية، فهي تتميز عنه، فيما تتميز به، باهتمامها لفهم كيفية انتقال الأشياء، أي بإرادتها للتفسيرية. فثمة على كل حال خطر أن يترصدانها لم يستطع المدافعون عنها أن يتخلصوا دائماً منهما وهما: قَصْرُ عمل التمثيل على المستوى التقني وحده بحيث تجعل من الصورة الضوئية - الفلمية "صورة انعكاسية" ميكانيكية (يبدو لنا أن نصوص ج.ب. لبيبيل تقع في هذا الخط)، و"النزعة الفسيولوجيائية" أي قصر عمل التمثيل على العمليات الفيزيولوجية (يبدو لنا أن بيانات شايفر تميل إلى هذا الاتجاه؛ وإن كان شايفر ينوعها من جهة أخرى). أن نقادي هذين الخطرين يمر عبر الاعتراف بوجود كودات تقنية - ثقافية للانتقال ووجود اصطلاحات ثقافية تعمل عملها داخل الرؤية "الطبيعية" بالذات. وهذا ما سنحاول تبليانه.

---

1 "طبيعية" الشيء أي كونه طبيعياً - المعرّب



### ١١ كودات الانتقال التقنية - الثقافية

القبول بنظرية الطبعة (البصمة) لا يعني الوقوع في فهم الصورة الضوئية - الفلمية كصورة - انعكاسية ميكانيكية. ويلج دوبرا بقوة عل كون "الطبعة ليست سوى لحظة"، وعلى أن، قبل وبعد هذه اللحظة من الارتسام "الطبيعي" للعالم على السطح الحساس (لحظة نقل المظاهر الأوتوماتيكية)، هناك "حركات وعمليات ثقافية تماماً تتوقف كلياً على خيارات وقرارات بشرية؛ فردية واجتماعية على السواء" [ص ٨٣]. فقبلها: خيار وإقرار القيام بالتصوير الضوئي، واختيار الموضوع والجهاز والقلم والبؤرية ومدة التعريض للنور وزاوية أخذ الصور ومسجاف آلة التصوير والإنجاز إلخ. وبعدها: اختيار كميّات التظهير، والسحب والورق إلخ.

ويمكن الذهاب أيضاً إلى أبعد والقول أن "لحظة الطبعة"، أي لحظة النقل الأوتوماتي للمظاهر "ليست أوتوماتية إلّا ظاهرياً، إذ أنها هي أيضاً تأتي أيضاً من اختيار تقني - ثقافي سابق للطبعة؛ وأن الصور التشابهية لا تصل إلى المشاهد بصفقتها هذه (إذن بعد الطبعة) إلّا لأن الخيار التقني الثقافي الذي جرى قبل الطبعة يبقى في عملية النقل. فكما يقول دوبرا نفسه (ص.ص ٨٢ - ٨٣) أن الطبعة لا تضمن التشابه؛ فالصورة الحاصلة في الطبعة "ليست مسبقاً بالغة الدقة"، وليست بالضرورة على صورة (على شبه) الشيء الذي هي أثره" [ص ٦٦]. ونجد أن ج.م. شايفر يبحث فكرة مماثلة فيقول:

أما بالنسبة للطبعة المأخوذة عن مصادره والتي تكون الأساس المادي للصورة الضوئية، فإن عملها التماثلي، عملها التشابهي (غير المباشر) بين العلامة والشيء، يفترض تعيين قصد (غاية) بالنسبة إلى الرؤية الفسيولوجية التي تكون مستقلة عن مبدأ العلامة إذا نظرنا إليه بحد ذاته: إن طبعة إشعاعية اليورانيوم على لوحة فوتوغرافية (أي فلم - المعرب) هي طبعة من رتبة علامة مرئية، ولكنها لا توجب أية علاقة تشابهية بين الشيء والعلامة ولا علاقة تماثلية، طبعة، إذ أن ظاهرة الإشعاع الناشط لا يمكن استعمالها كحامل مادي لإبلاغ يمكن احتجازه في المدى المنظور" (شايفر ص ص ٥٦-٥٧).

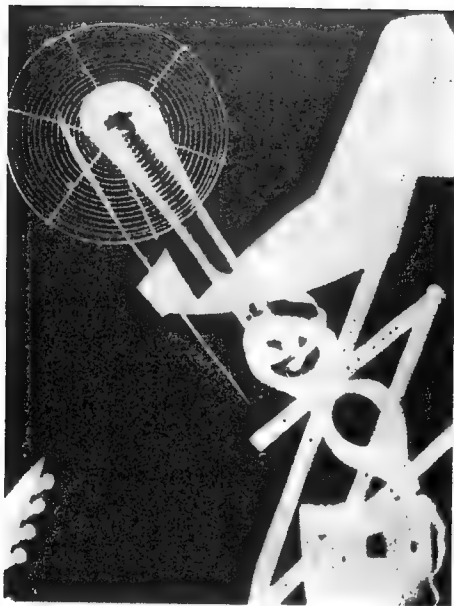
ولكي يتواجد تماثل، ينبغي أيضاً أن يكون جهاز التصوير الضوئي - للفلمي قد خضع لتفكير متأن وتصميم وتصنيع بحيث ينتج التماثل. إن سلسلة النقل كلها هي المعنية؛ من تصميم الكاميرات والعدسات، وتصميم النوارات، وتصميم الأفلام والتظهير، إلخ، كل هذه المراحل لحظات حاسمة في سبيل النتيجة النهائية، ألا وهي التعرف أو عدم التعرف على الأشياء التي في الفلم. وهذا العمل التقني الذي يبحث عن القرابة مع الرؤية الفيزيولوجية ليس، بدون شك، عملاً اصطلاحياً بالمعنى الدقيق الذي أضفاه شايفر على هذه الكلمة بل هو نتيجة لقرار، لخيار ثقافي؛ كما يمكن أيضاً اتخاذ مواقف أخرى وقد اتخذت أحياناً؛ وهكذا نجد أن "الصور الجزئية" (Photogrammes) (ليس معنى للكلمة هنا نفس معناها السينمائي، بل تعني صوراً ضوئية تحصل بدون آلة تصوير، عن طريق تأثير النور مباشرة على الورقة الحساسة؛ ويسمونها أحياناً "صورة - شعاعية"، (وقد حقق منها مان ري عدداً كبيراً جداً) - ليس لها في كثير من الأحيان أي غرض سوى احتجاز النور من

أجل النور" [ماكس كوزلوف "التصوير الضوئي والافتتان" Max Kozoloff, "Photography and Fascination" Addison House, 1979 p10] دون أي هدف تماثلي؛ ونقولها بطريقة أوضح أيضاً أن الصور المشوهة أو المزيقة (التي هي عمل على الرؤية) تكوّد للصور كرسائل سرّية لتُخفي بدلاً من أن تعرّف.

الصور المشوهة هي صور مجازية شوّهت عمداً (إلى درجة أنها تفقد كل قيمة تصويرية) ولا تمتدّد شكلها للتصويري البشري إلا عندما يُنظر إليها من زاوية ما (عند يُنظر إليها المرء جانبياً مثلاً) أو عندما نستعين بجهاز نوعي: مثلاً إذا نظرنا إلى انعكاسها في مرآة اسطوانية أو مخروطية [نظر جرجس بلترومبوس - صور مزيقة أم منظورات غريبة - بيرّان ١٩٥٥].

وليس إسرافاً هنا أن نتكلّم عن **تكويد تقني - ثقافي**. فإن رينه لنديكنس يؤكد أننا ننسى "عمداً وتعمّداً" دور هذه الكودات بينما هي تشكّل مكاناً للشكل الوسيط لمضمون ما" (ص ص ٦٩-٧١)؛ وصحيح أننا لا ندرك ذلك، عموماً، إلا عندما يبدأ عملها السيء بخلق مشاكل من صورة مهزوزة إلى تباين ألوان مفرط للضعف أو بالعكس مفرط الشدة، إلى تسلسل مضطرب بسبب إنقطاعات، إلى وضوح غير كاف، إلى عدمية تقوم بتحركات كبيرة، كلها مشاكل يمكن أن تجعل التعرف على الأشياء أمراً صعباً.

وخلاصة هذا التحليل الموجز أن لحظة حدوث الطبعة لا تصبح لحظة التماثل إلا بعد خيار ثقافي مترجم تقنياً في صنع معدات التصوير السينمائي؛ وبالتالي يجب اعتبار الصورة الضوئية الفلمية مكوّدة ثقافياً، بدءاً بمستوى الحامل التقني.



« من ماري : الصورة الشعاعية ١٩٢٣ »

#### ٧ حول "الاصطلاحات الطبيعية"

القول بأن الصورة الضوئية - الفلمية مطابقة للرؤية الطبيعية لا يعني أن هذه الرؤية هي عملية فيزيولوجية صرف. فقد مضى وقت طويل حتى توضح طابعها الثقافي.

"ليس صحيحاً أن الرؤية هي نتاج نشاط فيزيولوجي محض فكل تصوير عبارة عن ظاهرة ثقافية" إيبير فراكسل "دراسات في مجتمعية الفن" - دينوبل - غرنتييه - ١٩٧٠ - ص ٨٩

ومنذ عهد قريب جداً أعاد جاك إيمون تدقيق هذه النقطة فقال:

"يقوم إدراك المكان المصور (...) على القبول ببعض الاصطلاحات: وهي الاصطلاحات المرتبطة بالإدراك، بما فيه نتيجته الطبيعية "الجوية"، وكذلك أيضاً الاستعمال المحتمل أيضاً لخطوط تمثل حدود الأشياء. ولما على الافتراض المسبق بأن النور يأتي دائماً من الأعلى، إلا إذا كان له مصدر منظور في الصورة. أو على تكويد تقاوينات اللون، وهذا أكثر توضيحاً من الناحية التاريخية. والحال أن كل هذه الاصطلاحات مقبولة بكمالها لأنها كلها مشتقة من منهجية الواقع المرئي التي تتم في الإدراك "الطبيعي". ولذا فإن ما لحفظ به هنا هو أن المكان يتم "إدراكه" في صورة ، شريطة أن تتضمن حداً أدنى من هذه "الاصطلاحات الطبيعية" (العين التي لا تنتهي ص ١٤٣ - التأكيد منا).

وبين هذه "الاصطلاحات الطبيعية" التي تعمل عملها في العالم كما في القلم، يجب الاحتفاظ بمكان مميز للاصطلاحات المرتبطة باللغة. وهذه العمليات "التهيجية" الألسنية هي التي سنحاول الآن أن نرسمها.

## آ - كودات التسمية الأيقونية

"الرسالة البصرية التي تركزها اللغة جزئياً (دور الشرح الذي يرافق الصورة الصحفية، دور الكلام في السينما، دور التعليقات في التلفزيون، إلخ.) لا تركزها من الخارج فقط، بل ومن الداخل أيضاً وحتى في صفتها العيانية بالذات، التي لا يمكن استيعابها إلا لأن بنائها هي جزئياً غير عيانية" إتش. متر "في ما وراء الشبه، الصورة"، مجلة "التواصلات" N15p5 [ Communications ] .

يبدو أن إجماعاً واسعاً إلى حد ما قد انتبثق حالياً بين الأكاديميين والسميائيين، على التأكيد بأن التعرف على الأشياء يتم بنوع من حركة جدلية بين "المدرّك والمسمّى" علماً بأن الإدراك واللغة كلاهما من صنع المجتمع. ش. متر في "في ما وراء الشبه، الصورة".

"Au delà de l'analogie, l'image," Communication N15, 1970-pp1-101 "langage et Cinema", Larousse pp 22-25-p150p172 pp 202-203, pp 207-209

وخصوصاً "المدرّك والمسمّى"، من أجل جمالية بدون عوائق

"le pereçu et le nommé", pour une esthétique sans entrave, Melanges Mikel Dufrenne, UGE, 10/18, 1975 pp 345-377 (nous citons d'opres cette premiere édition); repris in "Essais sémiotiques", Klincksieck, 1977 pp 129-162- cf. également A-J. Greimas, "condition d'une sémiotique du monde naturel", langages n° 10, Didier et Larousse 1968.

ويثابر ش. متر على تدقيق طريقة عمل هذه "الأجهزة - المبادرات" والذي يقترح تسميته "كودات التسمية الأيقونية" [ "المدرّك والمسمّى" ص 355 ]. ولا نستعيد تفصيل تحليلاته بل نقبس منها فقط أن العلاقة بين المعنى الألسني و "العلامة - الشيء" (عاني + معني) تتم عن طريق السمات

(semes) الظاهرة للبصر، ومن جهة الشيء بواسطة السمات الوثيقة الصلة بالتعبير.

"السيمات" (sèmes) هي بحسب اصطلاحات أ.ج. غريماس لسفر وحدات ذات معنى يمكن عزلها؛ والسيمات هي وحدات "داخلية" بالنسبة لجذور الكلمات (lexèmes)، وحدات مُضمرة (virtuelles) (غير ظاهرة). أ.ج. غريماس السيميائية البنائية (Larousse 1966 (sémantique structurale). ولنذكر أن كلمة "سيم" (sème) عند ل.ج. برييتو وعلى لُزّه، عند إ.ليكو، تدل على وحدات كبيرة من المعنى تمتد من "السيميمات"، (sémemes) عند أ.ج. غريماس (رُجل" "حصان") إلى مقولات معقدة من نوع: "هذا حصان واقف جانبيًا".<sup>1</sup>

إن "الجذر" (رأس) يمكن تحديدها (في مقارنة أولى) بأربعة سيمات: /شبه كروي/ و /طرف/ و /الما فوقية/ و /الانقطاعية/. وتبعاً للسباق الذي تظهر فيه هذه الكلمة - الجذر تتضاف إليها سيمات (semes) تخصص دلالتها مثلاً "رأس دبوس"، شيء ما كروي موضوع في طرف الدبوس، ومختلف عن القسم الخيطي الشكل الذي يشكل للدبوس بذاته (هنا نجد السيمات المميزة لكلمة - الجذر "راس") أما في سياق "راس الدبوس" فإن "رأس" يتضمن فوق ذلك "سيم" (غير حي)؛ أما في سياق "راسي يؤلمني"، فعدا عن السيمات التي تجعل من الرأس بنية كروية موضوعة على الطرف الأعلى من الجذع ولكنها متميزة عن الجذع ذاته، تظهر، على العكس، سيمات /حي/ + /بشري/. فالكلمة - الجذر يمكن إذن أن تظهر في شكل عدة بُنى سيمية: ويقترح أ.ج. غريماس إطلاق تسمية "سيميم" (sememe) على هذه التفرعات

---

1 السيميم - Sémème: حزمة السيمات التي تقابل ليكسيم "lexème" (قاموس روبير)

من جذر واحد: أما السمات المشتركة بين مختلف النفرعات (بين مختلف السيميومات) فتشكل ما يسمى "النواة السيمية" للجذر.

وفي عملية التعرف على الأشياء، يستقر التقابل بين البنية السيمية (structure sémique) للسيميومات (sémèmes) وبين السمات الملائمة للعاني البصري (السمات الأيقونية ذات الصلة) فإذا تعرفت في الصورة أدناه على "رأس دبوس" فذلك لأن السمات الأيقونية الخمس المقابلة للسيمات / الكروية / و / الطرف / و / المافوقية / و / الانقطاعية / و / اللاحياة / تبدو ظاهرة في العاني البصري.

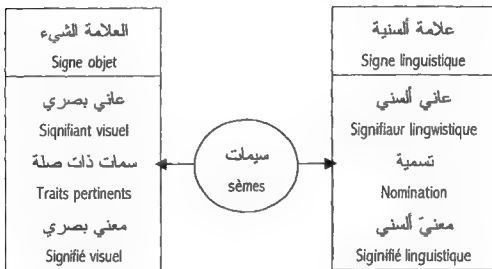


وكذلك إذا تعرفت في الرسم أدناه على "رأس إنسان" فذلك لأنني أجد فيه من جديد تلك السمات الأيقونية المقابلة للسيميوم (sememe) "رأس إنسان": / الكروية / و / الطرفية / و / المافوقية / و / الانقطاعية / و / الحياة / و / البشرية /.





فالتعرف على الشيء "راس دبوس" أو "راس بشري" لا يتم إذن بواسطة الاسم، حتى ولا عن طريق الجذر (lexeme) بل عن طريق السمات المشتركة (les sèmes communs) من السيميم (sémème) والشيء. وفي أكثر الأحيان (ولكن ليس حتماً) (يمكن التعرف على شيء نجهل اسمه)، وتتم عملية التعرف بالتسمية: ذكر العاني الصوتي "راس دبوس" أو "راس إنسان".



من وضع ش. متر في: "المُدرَك والمسمَّى" ص ٣٦٧

ب - "سمات" التعرف (les traits de reconnaissance)

الصورة اللفظية لا تُظهر أبداً جميع سمات (sèmes) السيميم (sémème) الخاصة بالشيء الذي تمثله؛ ومن المؤكد أن معدل النقصان (déperdition) يتغير تبعاً لكون المسألة تتعلق بصورة منمنمة للغاية (كما في "الشادوك")

shadoks مثلاً) أو بأفلام تستخدم الصورة الضوئية أثناء حركتها - ولكننا نستطيع للتأكيد أن هناك دائماً نقصان.

حتى الصورة الهولوجرافية<sup>1</sup> لا تحتوي جميع سمات (semes) السيميم - الشيء (sememe-objet) الذي نمثله؛ فالشيء المصور فيها تنقصه الكثافة؛ لأن المادة فيها ليس لها التماسك الذي لها في الواقع، ومن هنا ينتج المظهر الشبحي الذي يميز الصور الهولوجرافية مع أنه يشكل قسماً هاماً من قدرتها الاغرائية.

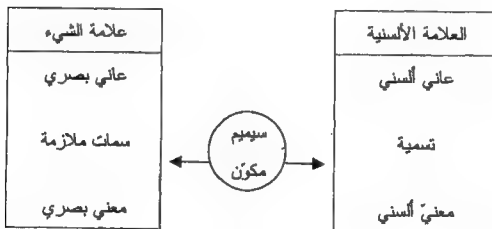
فالسؤال الذي يطرح نفسه هو التالي: كيف يحصل أن هذا النقصان الملازم للصورة، (لكل صورة سواء كانت فلمية أم لا) لا يجمد، على العموم، عملية التعرف على الأشياء؟ - سنتبع هنا من حيث الأساس برهنة إيكو في مقاله المنشور في العدد -١٥- من *التواصلات* حول سيميائية الرسائل البصرية. إن إيكو يلاحظ أن التعرف على شيء ما نادراً ما يتطلب استدعاء جميع سمات السيميم - الشيء. وحتى في العالم الواقعي يجري انتقاء سمات تبعاً لما هو ضروري (ولما هو ضروري فقط) للتعرف على الشيء في السياق المعروض علينا؛ فالبنية البصرية التي تقود إلى التعرف على الشيء هي النتيجة لعملية بنائية عن طريق الانتقاء وليس عن طريق ظهور السيميم - الشيء؛ وبنفس الطريقة في الصورة، فإن انتقاء عدد محدود من السمات الأيقونية ذات الصلة، هي "سمات التعرف"، يكفي في سياق معين ليتيح التعرف على الأشياء.

---

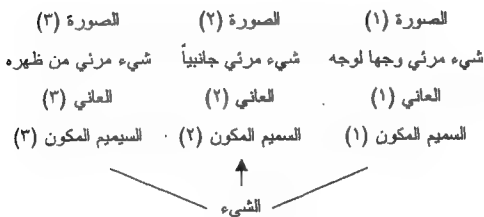
1 الهولوجرافيا: طريقة في الفوتوغرافيا (أي التصوير الضوئي) ترمم نتوءات (القسم النافر) الأشياء المصورة بفضل تدخلات حزم من أشعة ليزر - المعرب.

"عندما نرى في حقيقة الحيوان حمار الزرد من بعيد، فالعناصر التي نتعرف عليها فوراً (التي تحفظها ذاكرتنا) هي الخطوط وليس السنف (أو الشكل العام - للمعرب) الذي يشبه عموماً سنف الحمار أو البغل. وهكذا عندما نرسم حمار الزرد، نهتم أولاً بجعل التخطيطات قابلة للتعرف، حتى ولو كان شكل الحيوان تقريبياً، ويمكن بدون التخطيط استبداله بشكل حصان. ولكن لنفترض أن هناك جالية إفريقية حيث نوت الأربع المعروفة هي حمار الزرد والضبع، وحيث يجهلون الأحصنة والحمير والبغال؛ فكي يتعرف أحدهم على حمار الزرد، لن يكون ضرورياً رؤية خطوط (بل يمكنه التعرف عليه ليلاً كظل، دون أن يميز لونه)، ومن أجل رسم حمار الزرد سيكون من الأهم الإلحاح على شكل الخلف وطول القوائم لتمييز الحيوان الممثل عن الضبع (الذي هو أيضاً مخطط: إذن فالتخطيطات لا تشكل عاملاً للتفريق)" (ص ١٦).

وإذا عمدنا إلى تعبير أ.ج. غريماس، نستطيع أن نلخص هذا التحليل بالقول أن التعرف على الأشياء يجري في الصورة كما في الدنيا، بواسطة سيميم (sémème) مركب (أي سيميم مركب انطلاقاً من انتقاء السمات الملازمة).



إن مرحلة السيميم المكوّن (المركّب) هذه هي التي تسمح للمرء بأن يفهم أن عملية التعرف على الأشياء تعمل عملها حتى عندما يكون الشيء متاحاً لنا رؤيته من خلال عانيات مختلفة كما يحصل ذلك في الدنيا (أي في الواقع) أو في الفلم، عندما يتنقل الشيء أو الشخص الناظر أو الكاميرا، بحيث يتاح لنا أن نرى الشيء مرة في وجهه وتارة جانبياً عندما نمر من صورة إلى أخرى؛ غير أن ثمة لكل صورة سيميم مكوّن ويشمل عدداً من السيمات ذات الصلة بالشيء. وهذه السيمات المكونة هي التي تؤمّن دوام التمييز.



ويعرف للخطاب الشفوي عملية متجاورة مع الاستبدال القاموسي. ففي جملة مثل: "لمس اشتريت سيارة إنها مركبة قديمة غريبة، إنها سيارة رديئة لم يعودوا يصنعون مثلها". نجد أن استمرار الشيء مؤمّن عن طريق ابتكار سيميم (sème) مكوّن مركّب من سيمات علمة ذات جذور مختلفة. ويمكن القول، بطريقة ما، أن السينما تعمل على طريقة الترالف المعمّم.

علماً بأن المرء يرتكب خطأ كبيراً إذا اعتقد أن التعرف على الأشياء في صورة، يكون أسهل بقدر ما يرتفع عدد السمات المُحتفظ به؛ ومن رأى صورة جوية (مأخوذة من الطائرة - المعرب) يعلم كم هو صعب في كثير من الأحيان أن يتعرف فيها على الأماكن التي يعرفها أحسن المعرفة، بينما يتم تحديدها دون إشكال على خارطة للأركان العامة (وذلك بالضبط لأن الخريطة تعرض تمثيلاً بيانياً مبسطاً للواقع). وليس هناك ارتباط مباشر بين درجة الأيقونية وبين سهولة أو صعوبة في عملية التعرف.

والمهم هو تلاحُم اختيار السمات الأيقونية المحفوظة تبعاً للسياق الذي تقرر ظهور الصورة فيه. ويعرف واضعو الرسوم الكاريكاتورية جيداً هذه المشكلة؛ وكذلك مخرجو الرسوم المتحركة: ففي سياق ما، يمكن لطائر الشمعور أن يقتصر على عينين ومنقار ورجلين (الشمعور، لمارك لارن)؛ وأن يقتصر رجل على رأس وساقين؛ وتستطيع شخصية ما دون ضرر أن تفقد ذراعها الأيمن أو ذراعها الأيسر عندما لا تكون لهما فائدة، وأن تفقد شخصية أخرى فيها، إلخ. ففي رسوم وولت دسني، التي لها مع ذلك درجة عالية جداً من الصفة الأيقونية، نرى أيدياً ليس لها سوى أربعة أصابع. ويدرك المرء في هذه الظروف أن التصوير بالأسود والأبيض لا يربك، بوجه عام، التعرف على الأشياء؛ فللون نادراً ما يشكل سمة مميزة أساسية وعندما يكون هكذا (أي سمة أساسية - للمعرب) يتدبر للفلم بالأسود والأبيض أموره ليعيد لإخاله بصورة غير مباشرة عن طريق الحوار، والمراهنة على كفايتها الموسوعية.

إن **نظمة التوقع**، من بين هذه القرارات السياقية، تلعب دوراً أساسياً؛ وهذه إحدى أفكار غومبريش الكبرى:

"نحن نولج الإبداع الفني كأجهزة لأكطة سبق توليفها. فننتوق أن نجد أنفسنا أمام منظومة ما من التأثيرات، أمام وضع ما في ترتيب الإشارات؛ ونستعد للتسجام معها. إن النجت يوقر في هذا المجال أمثلة أفضل مما يوفره الرسم. فأمام تمثال نصفي يكون ما نراه متوافقاً مع توقعنا، وبالفعل لا نراه كراس مقطوع".

ويضيف ما هو مرتبط مباشرة بكلامنا:

"وربما يكون لنفس السبب أن غياب اللون لا يفاجئنا في صورة ضوئية بالأسود والأبيض".

أ.هـ. غومبريش، **الفن والوعم**، غاليمار، ١٩٧١ (الطبعة الأولى  
"Art and illusion" - واشنطن - ١٩٥٩).

ويؤكد شايفر أيضاً على "كون صورة ضوئية تعمل عملها كثورة مؤشرة بشرط أن يعلم المرء أن الأمر يتعلق بصورة ضوئية وما يقتضيه ذلك [ص ٤١].

### الخلاصة:

لقد ألحنا في الفصل الخامس المكرس لمزدوجة **الدلالة الأصلية - الدلالة الإضافية**، على ضرورة عدم إضعاف الدلالة الأصلية واعتبارها مستوى عمل مكود سابقاً (=أي كميني لا كمعطي)؛ وقد حاولنا في ذلك الفصل أن نوضح بعض الكودات التي تبرر هذه الدلالة الأصلية؛ فالأمر يتعلق بمجموعة معقدة من العمليات التي تشكل عمليات فيها جانب غير

نوعي (أي أنها تعمل عملها في العالم) وفيها جانب آخر نوعي قليلاً ما: أنها تعمل عملها في مجموع الانتاجات الخطابية بلجوتها إلى عملية التصوير الضوئي (الكودات التقنية - الثقافية). وبهذا النقاش حول أسس معرفة الأشياء في الفلم، نكون في لبّ ما يميز المقاربة السيميائية أي: "أن نعيد عملية عفوية في ظاهرها إلى مجال المعقولة" [أ. إيكو - مجلة "التواصلات"

• [ Communications N-15





## الفصل التاسع

### من المونتاج إلى الخطاب

عند نقطة انطلاق التفكير، يأتي الاعتراف بحس قوي لدى أصحاب السينما (من مخرجين ومشاهدين بل ونقاد وجماليين ومنظرين) هو الحس بوجود مستوى عال من البناء في الفلم، إنه مستوى المونتاج (التركيب - أي تجميع أجزاء الفلم وترتيبها - للمعرب). ويتصل هذا المستوى بتنظيم اللقطات في وحدات أكبر أبعاداً، وحدات تسمى إجمالاً "مونتاليات": فالفلم "مجموعة من المونتاليات". وطوال تاريخ السينما فتحت هذه الوحدات مجالاً لمحاولات تصنيفية (عند بوجونكين، كوليشوف، سبوتسكود، أرنهام، بالازس، برتوميه، باتاي، مارتن، شيفاسو، متري، إلخ). ولكن هذه التصنيفات تبدو حالماً ننظر إليها عن قرب. أنها متنوعة في نتائجها وفي أنماطها على السواء.

#### ١ - "التركيبية للتعبيرية الكبرى" (La "Grande Syntagmatique")

يقوم عمل السيميائي على محاولة إعطاء هذا المستوى من إنتاج المعنى، كياناً نظرياً حقيقياً، أي أن يصف، بطريقة نظامية قدر الإمكان،

مجموع أشكال المونتاج التي تدخل في الأفلام. ولما كان هذا التركيب يتناول وحدات كبيرة تقع على محور التركيب - التعبيري الزمني، فقد اقترح ش.منتر إطلاق تسمية "التركيب التعبيري الكبير" على نتيجة هذا المسعى.

إن مداخل ومخارج بناء التركيبية التعبيرية للكبرى قد عرضها ش.منتر في سلسلة من ثلاثة نصوص تصحح بعضها بعضاً ويكمل بعضها بعضاً. وقد جرى تقديم النص الأول في العدد -٨- من مجلة للتواصلات (Communications) (١٩٦٦)، بعنوان "التركيبية التعبيرية للفلم السردى"؛ والثاني في العدد ٢٠١ من مجلة صورة وصوت (١٩٦٧)، وأخيراً جاء النص الثالث في شكل إيلاغ في مؤتمر السيميائية في كلزيميرزه (في بولونيا - أيلول ١٩٦٦): "قضايا الدلالة الأصلية في الفلم التخيلي: إسهام في سيميائية السينما". وهذه النصوص الثلاثة تشكل، بعد تنقيحها وزيلاتها، للفصل الخامس من كتاب "محاولات حول الدلالة في السينما" - !. كلنكسبك ١٩٦٨؛ أما الصفحات التي تهتما بوجه لخص هنا فهي الصفحات ١٢١-١٤٦. ثم عاد ش. منتر مراراً وتكراراً إلى هذه القضايا، من جهة، في نفس الكتاب ليروز نمطه [الفصل ٦- "لوحة للمقاطع المستقلة من الفلم "وداعاً يا فيليبين (Adieu Philippine) من إخراج ج. روزيه"، والفصل ٧- "دراسة تركيبية - تعبيرية للفلم وداعاً يا فيليبين - إخراج ج. روزيه"]؛ ولكي يوسّع مجموعته التحليلية. [السينما الحديثة والقابلية السردية" ص.ص ٢١٢-٢١٨]، ومن جهة أخرى في الحديث الذي ألقى به إلى ر. بيلور [المجلد الثاني من المحاولات ص ص ٢٠٠-٢٠٧] وفي المقال المعنون "المونتاج والخطاب في الفلم" [ص ص ٨٩-٩٦ من الكتاب نفسه].

## أ - قضايا منهجية

أول شيء يجب عمله عندما ننوي المباشرة بمثل هذه الدراسة هو أن نشكل "مجموعة" من الأفلام وأن نقطع كل فلم "متتالية فمتتالية" لكي نكشف

مختلف تنسيقات اللقطات الظاهرة. ومن البدهي أننا لا نستطيع القيام بمثل هذه العملية بالنسبة لمجموع أفلام تاريخ السينما! فينبغي البدء إذن "بالتعريج" على عدد محدود من الأفلام (تشكيل مجموعة صغيرة) نختارها حدسياً لقيمتها النموذجية على الصعيد المدروس (فمن الملائم إذن أخذ أفلام متنوعة قدر الإمكان). ثم نوسع المجموعة الصغيرة شيئاً فشيئاً بغية الكشف على أكثر ما يمكن من التنسيقات المختلفة. وبعد بعض الوقت، نلاحظ أن إضافة أفلام أخرى على المجموعة الصغيرة لا تعود تقودنا إلى تركيبات جديدة. فيكتشف ش. متر مثلاً أن ثمانية نماذج من المتتاليات تكفي لتوصيف مجموع الأفلام التي جمعها وأنه عبثاً يزيد هذا العدد ويحول أفلاماً أخرى إلى التحليل إذ لا يظهر أي تركيب جديد. عند ذلك نعتبر أن المجموعة تمثل الأفلام المطلوب درسها ونقول عن "المجموعة أنها مُتَبِعَةٌ".

ولكي يصف ش. متر هذا التنظيم على أساس المتتاليات، يلجأ مرة أخرى إلى "الاستبدال". وقد تم استعراض مبادئ هذه الطريقة التحليلية في الفصل الأول، ولكننا نستطيع الآن أن نعيد صياغتها بشكل أبسط، آخذين في الحسبان ما اكتسبناه من معارف منذ ذلك الفصل: فاستعمال الاستبدال لا يقوم على شيء سوى تكوين نموذج (un paradigme): والنموذج هو مرتبة من الاستبدال. فدراسة المونتاج من هذا المنظور، تعني تكوين نموذج مختلف تنسيقات اللقطات، ومختلف للمتتاليات التي يمكن كشفها في مجموعة الأفلام التي جمعناها، ولما كانت كل متتالية عبارة عن تنسيق تركيبتي - تعبيرية (سلسلة من الصور الجزئية، سلسلة من اللقطات) فإننا نستطيع القول أن تحليل كود المونتاج يعني تشكيل نموذج من التركيبات - التعبيرية.

ويقترح ش.منز أن نطلق تسمية "المقاطع المستقلة" على هذه التركيبات - التعبيرية المختلفة [ص - ١٢٥ - محاولات / ] والاحتفاظ بكلمة "متتالية" من أجل مظهر خاص يستعمل علاقات تتالية بدقة.

ويجدر الآن تدقيق معايير وثيقة الصلة، كمعايير تتيح التمييز بين هذه المقاطع المستقلة المختلفة. ونحن لا ننوي استعادة كل تحليل ش.منز بل توضيح آليته فقط.

هناك ثلاثة مبادئ كبرى للتقطيع مطروحة بكل وضوح [منز - محاولات - ١١ ص ١٢٩]؛ ويحق لمحلل الفلم أن يعتبر كمقطع مستقل (واحد) كل مقطع من الفلم لا يقطعه تغيير كبير في مجرى الحبكة ولا علامة تفصيل<sup>١</sup> ولا للتخلي عن نوع من التركيب التعبيري للانتقال إلى آخر.

يبقى أن ندقق المعايير المأخوذ بها للعزل بين النماذج التركيبية التعبيرية ذاتها. وهذه المعايير عددها ستة:

**المعيار الأول:** واقع كون التركيب يعبئ نقطة واحدة أو عدة لقطات: ففي داخل التركيبات القائمة على نقطة واحدة عاملة بشكل مستقل (الفئة المسماة **فئة اللقطات المستقلة**) يكشف منز عن مجموعتين ثانويتين: **النقطة المتتالية:** نتحدث عن نقطة متتالية عندما تكون فترة كاملة من الحركة معالجة في نقطة واحدة (مساء كانت هذه النقطة ثابتة أم تتضمن حركات من الكاميرا) و**المدرجات**، وهذه المدرجات عبارة عن لقطات تدخل ضمن استمرارية لتتقطعها بغية إدخال مقارنة أو رمز أو شرح أو عرض قطعة من تعليق أو حوار على القارئ (المشاهد) ليقراها (أي العناوين الوسيطة).

---

١ المقصود النقط والفواصل وغيرها من التقطيع الذي يبرز مقاطع الجملة - المعرب.

أما المعايير الأخرى فتتعلق بالتركيبات التي تقوم على أكثر من لفظة.

**المعيار الثاني:** كون التركيب يجند الزمنية أم لا.

هناك تركيبتان لا تستعملان الزمنية وهي التركيبية - التعبيرية التعانقية (بشكل معانقة) وهي: تعداد منطقي من الأمثلة العائدة إلى موضوع واحد (مثلاً: سلسلة من اللقطات تعبر عن مفهوم الحرب أو عن مفهوم حياة هادئة) والتركيبية التعبيرية المتوازية: أي تتألف بين سلسلتين ذاتي موضوعين (مثلاً: لقطات عن الحياة في المدينة / مقابل / لقطات عن الحياة في الريف).

**المعيار الثالث:** ويتعلق بمختلف أشكال العمل لإقامة العلاقة الزمنية.

هناك تمييز أول يسمح بمقارنة التركيبات التي تجند علاقات زمنية تزامنية أو *التركيبات التعبيرية الوصفية* مع التركيبات التي تجند علاقات زمنية متتالية أو *التركيبات التعبيرية السردية*.

**المعيار الرابع:** عدد المسملات المعنية.

إن علاقة التتابع يمكن أن تكون بين عناصر تعود إلى عدة سلسلات: *التركيبية التعبيرية السردية المتناوبة* (مثلاً لفظة للمطاردين / مقابل / لقطات المطاردين) أو إلى سلسلة واحدة وهي *التركيبات التعبيرية المستمرة* (مثلاً: الشخص ذاته يبقى متبوعاً في عدة لقطات).

**المعيار الخامس:** تركيبات مدمجة أو غير مدمجة.

إن الأفعال التي تشكل تركيبة تعبيرية سردية مستمرة، يمكن عرضها دون توقف؛ فنكون أمام تركيبة تؤهم باستمرارية مكانية زمانية: أي المشهد، أو مع توقف ويصبح المقصود هو المتتالية.

وأخيراً، المعيار السادس: هذه للتوقيفات يمكن أن تكون منظّمة أو غير منظّمة.

وهكذا تتميز *المتتالية العادية* عن *المتتالية ذات الحلقات* التي يظهر فيها عمل له بعض الاتساع (مثلاً صعود في النهر من قبل صائدي الحيوانات بالأغويات) مقسّم إلى سلسلة زمنية من "الحلقات" القصيرة (مرور القطار السريع، السهرة حول النار، هجوم الهنود؛ المشاجرة فوق الطوف، إلخ) وهذه الحلقات ترتبط بعضها ببعض بفعل تأثيرات بصريّة (إحلال مسلسل *foudu en chaine*)، جنجاحات (volets)، إلخ) تؤمن إظهار التركيبية التعبيرية في المتتالية.

ويبين هذا التحليل أن كود المونتاج يتوصّف كمجموعة محدودة من تنسيق تركيبي تعبري للقطات تأخذ معناها بعضها بالنسبة للبعض الآخر: إن مجموع التنسيقات التركيبية التعبيرية التي يتوجب على السينمائي أن يختار من بينها عندما يخرج قلماً.

أو إذا وضعنا أنفسنا ضمن رؤية المشاهد، نقول أن مجموع مختلف تنسيقات اللقطات التي يؤدي ربطها فيما بينها إلى إعطاء المعنى في عمل الفيلم. وهذه التنسيقات تشكل منظومة قابلة للتنظيم في بنية تراثيّة يمكن تقديمها في شكل ما يسميه الألمان "شجرة تركيبية تعبيرية" (انظر الصفحة المؤطرة).

## ب- حدود التركيبية التعبيرية الكبرى

وحتى لو كان ش. متر قد تردد قليلاً حول الوضع الذي يجدر منحه لهذا النموذج، فإنه قد تصور هذا النموذج بشكل واضح كنموذج ذي مرمى محدود بل ومحدود بصورة مزدوجة.

فالتركيبية التعبيرية الكبرى لا تبين سوى مستوى واحد مما يُجمله منظرو السينما تحت مفهوم "المونتاج"، إنها تشكل كوداً ولكنها ليست كل كودات المونتاج: فهي لا تكتفي بعدم الاعتناء إلا بشريط الصور - مع أن تركيب الفلم، هو أيضاً تركيب شريط الصوت وبالتالي تركيب علاقات الصور بالأصوات - غير أنها لا تأخذ في الحسبان لاقضية الوصلات بين اللقطات ولا قضية مدة اللقطات ولا قضية إيقاعها، ولا العلاقات التركيبية التعبيرية الصغرى أو الكبرى بين وحدات أدنى أو أعلى من المقاطع المستقلة، وهذه كلها مستويات من سير العمل تتطلب أيضاً تحليلاً منهجياً.

من أجل تحليل للعلاقات التركيبية - التعبيرية الصغرى أو الكبرى فنظر ر. بالور: "تقطيع / تحليل"، تحليل للفلم - لبارتروس ١٩٧٩ ص ٢٤٧-٢٧١.

بل إن التركيبية - التعبيرية الكبرى ليست كل تحليل للمستوى السردي

في الأفلام:

"هناك مسعيان متميزان ولا يمكن أن يحل الواحد منهما محل الآخر: فمن جهة، سيميائية الفلم السردية كهذه التي نحاولها؛ ومن جهة أخرى، التحليل البنيوي للسردية ذاتها أي للقصة بصرف النظر عن النوازل التي تتكشّف بها" [ص ١٤٤].

إن التركيبية - التعبيرية الكبرى تحلّل إظهار المونتاج للكودات السردية العامة التي تدرسها السيميائية السردية (ت. تودوروف - ك. بريموند -

أ.ج. غريمانس). أما بُنى التركيبية - التعبيرية الكبرى فهي، في وقت واحد، مختلفة عن البُنى السردية العامة ومرتبطة بها، ذلك لأن بعض التصورات التركيبية - التعبيرية التي تشكلها لا يمكن رصدتها إلا بالنسبة إلى الحبكة، وبشكل أعم، بالنسبة إلى ما يجري في عالم القصة المروية (أي بالنسبة إلى عالمها التخيلي - la diégèse)؛ وهي أيضاً مختلفة لأن هذه التركيبات ليست لها درجة التجريد التي للتركيبات السردية العادية؛ فهذه الأخيرة مستقلة كلياً عن مادة العائني الذي ينقلها، بينما التركيبية - التعبيرية الكبرى تتأسس على عناصر ممثلة (مجازية - تصويرية) مرئية على الشاشة. ويؤكد ش. منر على أهمية هذه العلاقة فيقول:

"هذا الذهاب والإياب المتواصل بين العرض على الشاشة (Instance écranique) (أي العائني) ومرحلة الحيز التخيلي (Instance diégétique) يجب قبوله بل وجعله مبدأ منهجياً، لأنه وحده ما يسمح بالاستبدال، وبالتالي بتحديد الوحدات (أي وحدات المقاطع المستقلة)". [المحاولات ١ - ص ١٤٣].

وهناك حدّ ثانٍ يتأتى من كون التركيبية للتعبيرية الكبرى قد تمّ إقرارها من قبل ش. منر انطلاقاً من مجموعة من الأفلام السردية التقليدية. فهي لا تصلح إذن إلا للأفلام السردية بل والأفلام السردية التقليدية في فترة ما، هي تقريباً فترة الثلاثينيات حتى ١٩٥٥، تاريخ ظهور الأفلام الأولى من الموجة الجديدة. إذن لا يمكن اعتبار التركيبية - التعبيرية الكبرى كوداً للمونتاج لأنها ليست سوى كود ثانوي، فهي ليست سوى طريقة من الطرق العديدة للإجابة على مسألة المونتاج (بل وعلى مستوى ما أيضاً كما مرّ معنا للتو).



لقد بين متر (في محاولات II) القضايا التي تُطرح عندما نريد استعمال نموذج لتحليل أنواع أخرى من الأفلام غير التي التي جمعها في مجموعة الانطلاق. وبما أنه كان يعمل على أفلام *وداعاً يا قبليبين* (ج. روزيه) وعلى *بييرو المجهنون* (ج.ل. غودارد) فقد لاحظ أن بعض مقاطع هذين للفلمين لا تدع نفسها تقتصر على أي من البنى الثمانية للتركيبية - التعبيرية الكبرى، وبالتالي وجد نفسه منذ ذلك منقاداً إلى محاولة تدبير تركيبية - تعبيرية قائمة سلفاً (تحليل *وداعاً يا قبليبين*) مع كونه في الوقت نفسه يعي تماماً أنه "سينبغي ولا شك أن يعود إلى تعريفها لاحقاً كنموذج نوعي يبقى عليه أن يحدد مكانه في جدول التركيبية للتعبيرية الإجمالي (ص ص ١٦٣-١٦٤) أو أن يقترح نموذجاً تركيبياً تعبيرياً جديداً هو "المتتالية المحتملة" [تحليل *بييرو المجهنون* - ص ٢١٥].

فيذا اشتغلنا على مجموعة أخرى، غير مجموعة السيلما المردية التقليدية، فلن ينبغي إذن أن يصل الأمر إلى تركيبة أخرى من هذا النموذج من التركيبات التعبيرية التي هي التركيبية للتعبيرية الكبرى. وعلى سبيل المثال سنعرض التحليل الذي قامت به جنيفيف جاكينو على الفلم التربوي.

جنيفيف جاكينو - الصورة والتربية - P.U.F. l'Éducateur 1977 - الصفحت ٧٥ - ٨٣.

لن ج. جاكينو تحس بضرورة تكييف معايير وثيقة الصلة التي طرحها ش. متر مع المجموعة التي قررت تحليلها:

"إذا كان المبدأ المنهجي الذي يجب إلمته لإتاحة تحديد الوحدات (المقاطع المستقلة) هو، بالنسبة للفلم المردية الذي هم المراد، هو "هذا الذهاب والإياب المتواصل من مرحلة المرض على الشاشة (لعمامي) إلى مرحلة الجور التخيلى

(المعنى) فإن المبدأ المنهجي الوحيد القادر على تقديم حساب عن الفلم التعليمي، الذي همه للتعليم، يجب أن يكون ذهباً وإيجاباً متواصلين من مرحلة العرض على الشاشة (العائى)، و التي هي نفسها بالنسبة للفلم السردي - إلى المرحلة التعليمية (المعنى) والتي تختلف عن مرحلة عالم الفلم للتخيلى" [ص ٧٧].

وبالفعل، فإن ما يتحكم في تنسيق المتواليات في الفلم التربوي لم يعد مفهوم الزمن كما في الفلم السردي، بل هو بالضبط مفهوم الترابط المنطقي.

"إن الانتقال من القصد السردي إلى القصد التعليمي هو الانتقال من وثائق الصلة على صعيد زمني إلى وثائق الصلة على صعيد منطقي" [ص ٨٣].

وهكذا اقتيدت ج. جاكينو إلى إنشاء نموذج جديد من التركيبات - للتعبيرية. ولتكتف بإجمال خطوطه الكبرى.

- معيار أول [ص ٧٨] يسمح لها بفصل التركيب التعبيرية العرضية (المهياة للعرض - المعرب) حيث تكون الوقائع التي تقدمها مختلف الصور معروضة للرؤية فقط (فهي ليست مترابطة بأي رباط منطقي)، عن التركيب التليلية أي عندما يقوم تتالي الصور بعملية تفهيمية (توضيحية).

- وفي دحل فئة التركيب التعبيرية العرضية، قادها معيار ثان إلى التمييز بين التركيبية التعبيرية العرضية العادية (المستمرة) والتركيبية التعبيرية العرضية الإلماحية (حيث المعروض للرؤية يعالج بطريقة منقطعة أي مع انقطاعات).

- ويقوم معيار ثالث بالتمييز أيضاً بين التركيب التعبيري التليلي العادي حيث يجري التلليل بتعنة سلسلة واحدة من الوقائع، وبين التركيب التعبيري التليلي المعقد الذي يستعمل وقائع تعود إلى مجموعات مختلفة.

وأخيراً، عندما تكون مختلف المجموعات معبأة (تركيبات تعبيرية تداولية معقدة) يمكن تعبئتها بطريقتين: على النمط اللغوي، عندما يحدّ التداويل عدة وقائع مختلفة الطبيعة، يجري تقديمها على التوالي لكي يؤدي إلى عملية تصنيف للقات، الذي يتيح إقامة العلاقة بين كل ما هو معروض (مثلاً: سلسلة من اللقطات عن حياة جرذان الهامستر ترمي إلى تبين ما هي فئة هذه الجرذان)؛ أو على النمط المقارن (مثلاً: مقارنة بين حياة جرذان الهامستر وحياة الأرانب) وهذا هو المعيار الرابع.

وتخلص ج. جاكينو إلى الملاحظة أننا بالانتقال من التركيبية - التعبيرية الكبرى للفلم السردى إلى تركيبية الفلم التربوي نشهد نوعاً من العكس؛ فما كان يفتح مجالاً لأصغر تطور في التركيبية التعبيرية لشريط للصور من الفلم التخيلي، هو ما يعطي المجال الأكبر لتطور في التركيبية التعبيرية للفلم التربوي؛ وهكذا نرى للتركيبية التعبيرية على شكل تعانقي، وهي بنية هامشية في الفلم التخيلي، تتخذ هنا أهمية كبيرة جداً والواقع أن كامل فئة التركيبات التعبيرية التداولية (مع مجموعاتها التالوية من التركيبات التعبيرية الفنية والمقارنة)، ليست سوى نوع من التركيبية التعبيرية بشكل تعانقي؛ ذلك أن التركيبية بشكل تعانقي هي بنية مؤسسة على المفهمة (أي تكوين مفهوم ما انطلاقاً من شيء - القاموس)؛ إنها تدعو المشاهد إلى الاحتفاظ بالشيء الذي يركّز، في سلسلة من اللقطات، إلى جنز واحد، موضوع واحد، فهو بالتالي مؤهل بوجه لخص إلى تحرير خطاب تربوي يكمن، في كثير جداً من الأحيان، في تصنيف أو في مقارنة للمعطيات.

وبالتأني تثبت شيق لهذه الملاحظة عن طريق الكاست للتربوية التي سجلها جيل ديلاو بالقتباس عن فلم ش. شابان: وظيفته الجديدة (His New Job) أو شارلو بيتدي في السينما (Charlot débute au Cinema) عام ١٩١٥: شارلو مصور مسرحي. وترمي هذه الكاست إلى تنفيذ فكرة حول الخطاب السينمائي عموماً وحول أسلوبية ش. شابان بوجه خاص.

وقد تمت دراسة هذه الكاست - فيديو بفضل مسابقة أجرتها وزارة التربية الوطنية ووزارة الثقافة والاتصالات (المركز الوطني للسينما) ووزارة الخارجية (لانتريميدا). وأمنت إنتاجها توم برودكش، (١٩٨٦).

وأهمية هذه الكاست، بالنسبة لما يشغلنا هنا، هي أنها تعرض للمين على التوالي: فلم تخيلي (هو فلم ش. شابان) وفلم تربوي (التحليل من ج. ديلاو: شارلو مصور مسرحي Charlot scénographe) هو العنوان الخاص بهذا القسم التحليلي). ولما كان الفلم التربوي يتناول عمل الفلم التخيلي بل وبما أنه مؤلف بصورة حصرية تقريباً من لقطات مسحوبة من الفلم التخيلي، فإن أمامنا مثلاً مهماً بشكل خاص جداً لكي نرصد التحديدات التي جرّها، على مستوى المونتاج، هذا الانتقال من الفلم التخيلي إلى الفلم التربوي. ويمكن للقول، إجمالياً، أن عمل ديلاو يقوم على التقطاع لقطات من أي مكان كان من فلم شابان ثم تجميعها تحت عناوين مختصة بمواضيع معينة؛ مثلاً: القسم المعلنون "الشاشة للناطقة" يجمع اللقطات تبعاً لبيئتها الداخلية بمقارنة سلسلة من اللقطات المؤسسة على نظرات محتواة في نطاق للصورة، مع سلسلة من اللقطات تتلاعب على نداء المدى

الخارجي (l'appel du hors-champs). وكذلك القسم المعلن "وصلات من جميع الأصناف" فهو يجمع سلسلات من اللقطات تصور مختلف أنواع الوصلات التي استعملها الفيلم؛ وصلات بواسطة النظر، وصلات بالحركة، وصلات بواسطة باب صفاق، أو ستارة، إلخ. إن السلسلة التي قام بها ديلافو واضحة: فالمقصود هو تحويل سلسلة من اللقطات كلقمة على المنطق المردي (فلم شابان) إلى سلسلة من التركيبات - التعبيرية بشكل تعاقبي وتعمل لصالح منطق تفسيري ومُنَغ.

وهناك تركيبات تعبيرية من تركيب الجُمْل كان من المستحسن إنشاؤها لو كنا نشغل على أنواع أخرى من الأفلام (الاهزليات الموسيقية، الأفلام الإعلانية، الأفلام الدعائية، إلخ) أو على أنواع أخرى من الإنتاجات السمعية البصرية (مثل الفيديو كليب أو البث التلفزيوني) أو على إنتاجات من عهود أخرى: وهكذا يمكن التفكير في متابعة تطور الكودات الثانوية للمونتاج بواسطة قطعات مترامنة على مر تاريخ السينما. إن من شأن مجموع هذه الكودات الثانوية، لو أنشئت، أن تشكل ما نستطيع أن نسميه كود التنسيق **التركيبى - التعبيري للمقاطع المستقلة**، والذي هو أحد كودات المونتاج للفلمي.

إن ما سوف نحفظ به على الخصوص من هذه التحليلات هو التالي: كما أن تعليق الوحدات على المحور التركيبى التعبيري لسلسلة متوالية يخضع في اللغات الطبيعية لقوانين دقيقة جداً، فإن سلسلة مثل: **لضريح شماليون**

جليد آل الشموس جبال نيران ألف له" سيحكم عليها بأنها مغلوطة وغير صحيحة لأنها تخالف هذه القوانين التركيبية - التعبيرية، وكذلك أيضاً في السينما هناك قوانين تركيبية - تعبيرية تحكم تتالي اللقطات. إن هذه القوانين تتيح للفهم المتبادل. ويظهر هذا بوضوح عندما يُدخل فلم في مجراه بنية تركيبية تعبيرية غير معروفة حتى حينها (الاستباقات - خبر سابق flash forward - من هيروشىما جيبتي، مثلاً). فهذا الابتكار لا يقتضي زمناً حتى يفرض نفسه وحسب، بل ينبغي له حتى يصبح مفهوماً (حتى بألفه المشاهد) أن يكون معناه مفهوماً نوعاً ما عن طريق كود آخر (وفي أكثر الأحيان نجد أن الكود السردي هو الذي يلعب هذا الدور).

وهذه القوانين ليس لها في السينما على كل حال الوضع الذي لها في اللغات الطبيعية: فهي من جهة، لا تعمل عملها إلا في مجموعات ثانوية من الأفلام وليس في الخطاب السينمائي بمجموعه (إنها كودات ثانوية)؛ ومن جهة أخرى هي لا تطل نفس النوع من الوحدات؛ إنها تفعل فعلها على وحدات أكبر بكثير (هي اللقطات) من للوحدات المعنية بتركيب الجملة في اللغات الطبيعية (أي الكلمات). إنها أكثر من قوانين لتركيب الجملة فكل جملة هي تركيبية تعبيرية، ولكن هناك مستويات غير تركيبية - تعبيرية في تركيب الجملة: مثلاً المستوى التحويلي (le niveau transformationnel)؛ إنها قوانين صرفية - نحوية - بلاغية (كما رآها جيداً ب.ب. باسولينى)؛ إنها تبني تنسيقات تعمل معاً على جعل فهم الفلم فهماً حرفياً، أمراً ممكناً (يجب أن

يكون المرء قد تعرف على تركيب - تعبري متلوب لكي يفهم أن الأمر يتعلق بملاحقة (poursuite) وتساعد في الوقت نفسه تسجيل الفلم بهذه الطريقة التواصلية أو تلك: سردي، تربوي، إلخ.

## II - الانتقادات والانتقادات الذاتية وانتقالات التحليل

لقد أثارت التركيبية - التعبيرية الكبرى عدداً كبيراً من الانتقادات. منها كثير لا تبدو له فائدة لأنها ناجمة عن جهل في الأسمية و/أو عن سوء فهم لمشروع ش.متر؛ وهناك انتقادات أخرى أتت من ش.متر ذاته، وثمة أخيراً انتقادات تدعونا إلى تغيير طريقة المقاربة.

### الانتقادات والانتقادات - لذاتية

نتناول الانتقادات والانتقادات الذاتية، أساساً، ثلاث نقاط هي: نظام اللقطة المستقلة، وصعوبة عزل بعض النماذج التركيبية - التعبيرية (أي قضية التقطيع إلى مقاطع مستقلة)، وقضية التناوب.

### مشكلة نظام اللقطة المستقلة

عندما ننظر في التركيبية - التعبيرية الكبرى تظهر اللقطة المستقلة في وقت واحد كلفة (مثلها مثل التركيبية التعبيرية الموازية والوصفية وذات

الشكل الثعائقي، إلخ)، ومجموعة متنافرة إلى حد ما تضم لقطات تعرض، لوحدها، حلقة من الحبكة (لقطات متتالية) ولقطات تعمل كل على انفراد وهي مختلف أنواع المُدرجات. ونلاحظ متر أربعة أنواع من المدرجات: المدرج من غير عالم الفلم أي لقطة دون علاقة مباشرة مع الفعل ولكن لها قيمة رمزية (مؤثر) لاثنتان مشهور لاستعماله هذا النوع من التركيب؛ والمدرج الشخصي (الذاتي)؛ وهو عبارة عن ذكريات وهواجس وأحلام؛ والمدرج من عالم الفلم المنقل: لقطة وحيدة لمطارين وسط مجموعة من اللقطات المكرسة للمطارين؛ والمدرج للتفسير: لقطة مضخمة عن نص رسالة [ص ١٢٦].

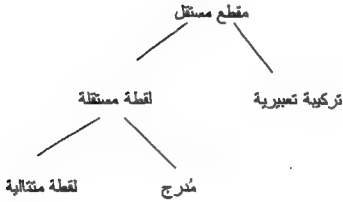
واللقطة للمتتالية والمدرج لا يؤثران البتة تأثيراً تركيبياً تعبيرياً واحداً. فالمدرج أصلاً، لا يمكن استبداله بتركيبية تعبيرية في حين أن من الممكن استبدال لقطة تتالية بتركيبية تعبيرية: فالمدرج، كما يدل اسمه، مدرج في تركيبية تعبيرية. ومن جهة أخرى فإن اللقطة - التتالية هي "شكل ما" نوع يمكن أن يحتوي جميع الأنواع الأخرى "متر، محاولات ١- ص ١٣٤] وهو لا يضم فقط لقطات - متتاليات مبنية على نمط مشهد للمتتالية أو على نمط التركيبية التعبيرية للمتناوب، بل ليس نادراً أن تخلط لقطة - متتالية واحدة هذه التركيبات المختلفة؛ حتى أننا نجد لقطات - متتاليات تجعلنا نغير اللحظة الزمنية خلال مجرى حدوثها؛ إن بافورايميك الافتتاح لو كانت باريس محلية لنا " (si paris nous était conté) (ساشا غويري) يمرض علينا في حركة واحدة من الكاميرا نفس للشارع في باريس في لحظات مختلفة من تاريخ فرنسا؛



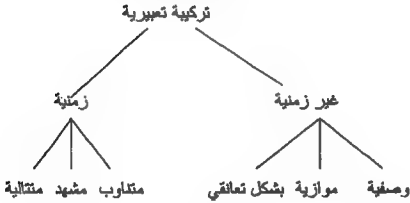
إن المخرج الهنغاري مكلوش جاتكشو في (مزمرور أحمر) (psaume rouge) والسينمائي اليوناني ثيودور انجلوبولس (في "رحلة الكوميديين" (le voyage des comediens و "الصيادون" (les chasseurs) لخصاصيان في هذه اللقطات - المتتاليات التي تجعلنا ننزلق من فترة تاريخية إلى أخرى خلال مجرى الشريط. ومما لا يقبل المناقشة أن هذا القسم من الشجرة التركيبية - التعبيرية بنقصها التماسك وتتطلب تجديد بنيتها؛ ولكننا يمكن أن نخشى عندئذ أن نراها تأخذ في التكاثر والإخلال كلياً بتوازن النمط. ويعني ش. متر جيداً أن في ذلك صعوبة جذية: "فمن الممكن أن تكون اللقطة المستقلة صنفاً من النماذج أكثر منها نموذجاً ختامياً" [متر ١٩٦٨ ص ١٣٤].

ويعتقد ميشيل كولن أن هذه القضايا تدل على ضعف عام للتركيبية - التعبيرية الكبرى التي تخلط في شجرة واحدة تصنيفين لهما طبيعتان مختلفتان: تصنيف يقوم على تقطيع الظم إلى مقاطع مستقلة (المتعارض بين تركيب تعبيري وبين لقطة مستقلة يعود إلى هذا التصنيف) وتصنيف آخر يقوم بتقسيم مختلف الأنماط ذات التنسيق التركيبي - التعبيري إلى فئات. ولهذا يقترح كولن اللجوء إلى "شجرتين" لا إلى شجرة واحدة، ألا وهما:

### شجرة تقطيع



### وشجرة تصنيف في فئات



وبالرغم من أن مفهوم التركيبية التعبيرية يظهر في المخططين الأول والثاني، فإن من الخطأ أن نستنتج من ذلك أننا نستطيع جمع هذين المخططين في مخطط واحد؛ لأن مفهوم التركيبية - التعبيرية لا يظهر فيهما بنفس الصفة. ففي المخطط الأول يتحدد التركيب كمجموعة من اللقطات (مقابل لقطة واحدة)؛ إن المشكلة التي تتطرح للتحليل تكون عند ذلك مشكلة حدود تركيبية - تعبيرية: فإين يبدأ التركيب التعبيري وأين ينتهي؟ وفي المخطط الثاني تشكل التركيبية التعبيرية نوعاً من البناء وما ينبغي بحثه عند ذلك إنما هي الخصائص التي تميز هذه التركيبات التعبيرية.

هذه المقترحات شرحها م. كولن في ندوة ش.متر (E.H.S.S.) وفي ندوتنا حول "نظريات السينما" ٨٧ (جامعة باريس الثالثة) عام ١٩٨٨: "عودة إلى زيارة التركيبية التعبيرية الكبرى" (la grande syntagmatique revisitée) إشتتشر في السينما والإدراك، الصحافة الجامعية للسوربون الجديدة ونانسي [ Presses Universitaire de la Sorbonne Nouvelle et de Nancy II ]

### مشاكل التقطيع

إذا كان بعض أنواع التركيب التعبيرية (التركيب التعبيري بشكل تعاقبي، المدرج الرمزي) سهل الرصد لأنها نماذج تراكيب تعبيرية جامدة، ومظاهر واضحة يتعرف عليها المرء بالتأكيد ودون خطأ ممكن، فإن المتتالية العادية والمتتالية ذات الحلقات، والتركيب التعبيري بالتولزي عبارة عن أنماط رخوة نجد صعوبة أحياناً، كما يقول ش. متر بالضبط، في "محبها من اللاشكل" وفي "عزلها عن الدفق الزمني العام"، إذ أنها يمكن أن تمتد إلى اللانهاية. وهكذا

تبنى أفلام بكاملها على نمط التركيب التعبيري الموازي ("تعصّب غريفت" *Intolerance de Griffith* - البعض والبعض الآخر - *les Uns et les Autres* de d. Lelouch)، وهذا ما يؤدي إلى العودة إلى مشاهد ومنتاليات وتركيب تعبيرية متوازية أو متناوبة داخل هذه التركيبية التعبيرية الموازية التي هي الفلم ذاته وهكذا يظهر مستوى تطبيق التركيبات التعبيرية الكبرى كمستوى سيء التحديد، إذ أن التقطيع التركيبي للتعبيري يمكن أن يجري على الفلم نفسه في عدة مستويات. والواقع هو أن كل قضية معايير تقطيع التركيبات التعبيرية هي التي تتواجد مطروحة بهذا الشكل، إن الإرشادات التي أعطاها ش. متر لا تكفي دائماً بالفعل لنقرر الانتقال دون خطأ من تركيب تعبيري إلى آخر. فجميع التركيبات التي تستدعي مبدأ التناوب هي على سبيل المثال غاية في الإشكال.

### مشكلة التناوب

المطلوب أن نعرف، من جهة، أين تبدأ وأين تنتهي ظاهرة التناوب - مثلاً يمكن اعتبار مُدرج واحد كواقع من التناوب؟ - ومن جهة أخرى إذا كانت جميع وقائع التناوب يمكن اختصارها إلى فئتي التركيب - التعبيري. التناوبي والتركيب التعبيري على التوازي. وهكذا عندما يكون أمامنا بالتناوب لقطة لشخص ينظر ولقطة للشيء المنظور إليه؛ ويكون الشخص والشيء كلاهما متوضعين في نفس المكان، نكون بالتأكيد أمام تركيبة ذات علاقة بالتناوب، ولكن هل نستطيع القول أنها تركيبة - تعبيرية متناوبة؟ وهذا السؤال نفسه ينطرح بالنسبة لبعض المشاهد التي عولجت بشكل مجال ومجال معاكس ضمن مكان واحد. إن للتركيبية التعبيرية الكبرى لا تعطي أي جواب على هذين السؤالين.

## تحليل: بداية فلم "على آخر نفس" À Bout Se Souffle

لكي نوضح بشكل حسي الصعاب التي يصطلم بها الخيال الذي يحاول استعمال التريكية - التجربة الكبرى ليدرس محتاج للفلم، نعزّض تحليلاً موجزاً للقطات الأولى من "على آخر نفس".

لننطق بدءاً وصفاً موجزاً للمقطع المقصود:

اللقطة ١- كرتونة إهداء إلى أفلام سلسلة B الأمريكية.

تسويد تدريجي

اللقطة ٢- كرتونة العنوان: يلهث على آخر نفس - تسويد تدريجي

تسويد تدريجي

اللقطة ٣- بعد صورة مضخمة على الصفحة الأولى من جريدة، حيث يظهر رسم استغرافي لفتاة فاتنة، نكتشف، بعد بانوراما خفيفة عمودية، وجه القارئ: ميشيل، الشخصية التي يمسكها جـ ب. بلموندو، ويدعو للبيان أن قراءة الجريدة ليست بالنسبة إليه سوى فريضة: فنظرت له نذل أنه يحاول أن يمتك مع شخص ما.

اللقطة ٤- تأتينا بالجواب على هذه النظرة " في لقطة فريضة (مضخمة) فتاة تومي برأسها لميشيل.

اللقطة ٥- لقطة تستعيد تضيق اللقطة ٣-: ميشيل يسأل الفتاة من بعيد

اللقطة ٦- إما تمة اللقطة ٤- الفتاة تشير لميشيل برأسها إلى ما يجب النظر إليه.

اللقطة ٧- لقطة بانورامية أفقية نجعلنا نكتشف موضوع تبادل النظرات هذا: سيارة فاخرة تخرج منها امرأة وسائق.

اللقطة ٨- تمة اللقطة ٥- ميشيل يبين برأسه أنه فهم.

اللقطة ٩- في لقطة متوسطة، الفتاة توشح بيدها لميشيل ليقرب ثم تتبع المرأة والسائق اللذين يبتعدان.

اللقطة ١٠- في لقطة متوسطة، ميشيل يطوي جريدته وينتهي لتبصره.

اللقطة ١١- بانورامية يسار يمين تطلق من لرفاً متبعة قارباً وتصل إلى الفتاة على الرصيف.

اللقطة ١٢- فتح ميشيل غطاء محرك السيارة: يلعب يعضى الأسلاك ويجعلها تنقلع.

اللقطة ١٣- الفتاة تأخذ في الركض نحو ميشيل والسيارة.

اللقطة ١٤- منظر السيارة من الخلف: ميشيل يرفض أن يأخذ الفتاة معه ويدأ الرجوع لبحر السيارة.

## إحلال مسلسل

اللقطة ١٥- نقل الكاميرا عوضاً عن الشخص: الطريق كما يُرى من خلال زجاج السيارة.  
اللقطة ١٦- سحبة (صورة) من مقعد الراكب، لقطة قرية جانبية لميشيل وهو على مقود السيارة.  
اللقطات ١٧-١٨-١٩- ثلاث لقطات تبين لنا الطريق من خلال زجاج السيارة الأمامي  
اللقطتان ٢-١- لا تطرحان مشاكل مماثلة؛ إلهما لقطتان مستقلتان مفصولتان فصلاً واضحاً  
بواسطة تسويبات تدريجية (Fondus au noir). وتعتقد الأشياء ابتداء من اللقطات المعروفة من عالم  
الفلم (diégétiques) التي تأتي بعدها.

وبالاستناد إلى معيار إشارات تفصل الجمل؛ ينقسم المقطع إلى قسمين: قبل وبعد الإحلال للمسلسل  
(fondeu euchainé) للترابض بين اللقطتين ١٤ و ١٥. ومع اللقطة ١٥- تبدأ متتالية "تنقل"، ولكننا  
لا نستطيع أن نؤكد دون تفحص أن اللقطتين ٣ و ١٤ تشكلان تركيبة تعبيرية واحدة. ولندع معايير  
التقطيع الأخرى تتدخل ولكن تغيير كبير في مجرى الحكاية والتعليق عن نوع من التركيبة - التصويرية  
لناخذ بآخر، لنحدد على مستوى الحكاية، أن مجموع اللقطات ٣ إلى ١٤، يظهر وكأن له انسجاماً أكيداً:  
إنه يروي سرقة سيارة من قبل ميشيل: أما فيما يتعلق بالنوع التركيبي التعبيري، فهو يستعمل من الطرف  
إلى الطرف الآخر بنية مبنية على مبدأ التناوب - ولندع إلى الوصف من هذا المنظور: إن اللقطات ٣-٤-  
٥-٦- تقوم بشكل يدهي على تركيبة متناوبة بين بلموندو والفتاة؛ أما اللقطة ٧- فتسبب انقطاعاً  
قوياً بإدخالها السيارة ولكن التناوب بين ميشيل والفتاة ينفصل فوراً بعد ذلك (اللقطات ٨-٩-١٠)؛ أما  
اللقطة ١١- فتأتي بانقطاع جديد بإحراجها تغييراً في المكان (مشهد المرفأ) ولكنها تنتهي بإرجاعنا إلى  
الفتاة. وتواصل اللقطات ١٢-١٣-١٤ المناوبة بين ميشيل والفتاة. قد تكون أول فرضية وصفية أننا أمام  
تركيبة - تعبيرية كبيرة واحدة متناوبة (مسلسلة بلموندو، سلسلة الفتاة) يقطعها مُخرجان هما لقطة  
السيارة (٧) ومدرج للمرفأ (١١). ويعتزم الإحلال للمسلسل هذه التركيبة - التعبيرية ويستأنف على مقطع  
مستقل آخر: هي متتالية التنقل في السيارة.

هذا التحليل لا يجرى على كل حال بدون صعوبات: فإذا كان التناوب قد عمل جيداً على طول  
المتتالية، فهو لم يكن المبدأ الغالب دائماً؛ ومن جهة أخرى فإن ما اعتبرناه كمُخرجات ربما كان من  
الأصح اعتباره كلفطات مستقلة تفصل بين تركيبتين - تعبيريتين. ولندع إلى مجرى التحليل لقطة فللقطة؛  
نجد بدون إمام أن التناوب يؤسس للبنية في اللقطات (٣) إلى (٦) وفي اللقطات (٨) إلى (١٠)، غير أن  
كون هاتين السلسلتين من اللقطات تعملان على نظام التناوب، لا يجبرنا على جمعهما في تركيبة تعبيرية  
واحدة؛ بل بالعكس فإن عدة وقائع تدفع إلى جعلهما تركيبتين - تعبيريتين منفصلتين.

واقع يتعلق بالحبكة: فالتدرج الدرامي (في المجموعة الأولى من اللقطات) يجهل ما هو رهان المبادلة بين ميشيل والفتاة، بينما نعلم في الثانية أن الموضوع هو سرقة سيارة.

واقع يتعلق بالمعالجة: في السلسلة الأولى، يجري التبادل بالنظرات بصورة رئيسية، بينما تصيح الإشارات أساسية في السلسلة الثانية.

ولنصل الآن إلى اللقطات (١١) إلى (١٤): فيما وراء التناوب بين لقطات الفتاة ولقطات ميشيل، نستطيع شرعاً أن نعتبر، بالاستناد إلى الحبكة، أن مرور التركيبة هنا هو السيارة: فالشخصيتان تصبان على موضوع التبادل الذي يشكل محركاً للتالية التالية (١٥) وما بعدها، وهكذا تستجيب اللقطات (١١) إلى (١٤) لتركيبة في عبارات متتالية عادية أكثر منها في عبارات تركيبية — تعبيرة متناوبة.

ووفقاً لهذه الأفكار الجديدة يمكن وصف مجموع للقطع كما يلي:

تركيبة — تعبيرة تناوبية: اللقطات (٣) إلى (٦) (تبادل نظرات).

لقطة مستقلة: اللقطة (٧) (سيارة).

تركيبة — تعبيرة تناوبية: اللقطة (٨) إلى (١٠) (تبادل إيماءات حول سرقة السيارة).

لقطة مستقلة — اللقطة (١١) (منظر المرفأ).

متتالية من اللقطة (١٢) إلى (١٤) (العملية).

متتالية تنقل: اللقطة (١٥) وما بعدها.

ولمحة تحليل آخر يمكن اقتراحه إذا لاحظنا أن انقطاع الحبكة الأقوى يتم في لحظة سرقة السيارة؛ وينقسم المقطع عند ذلك إلى ثلاثة أقسام: قسم أول مؤلف من تركيبة تعبيرة تناوبية ذات ثلاث سلسلات: ميشيل والفتاة والسيارة. اللقطات (٣) إلى (٧)، وقسم ثانٍ مكون من متتالية تمتد من اللقطة (١١) إلى اللقطة (١٤) هو سرقة السيارة، وأخيراً متتالية التنقل. أما الصعوبة بالنسبة لهذا التحليل الجديد فهي أنه ليس هناك سوى لقطة سيارة فقط (اللقطة ٧) في التركيبة — التعبيرة الأولى وأنه يمكن التساؤل إذا كان هذا يكفي لتشكيل سلسلة من أجل تركيبة — تعبيرة تناوبية (نمود هنا لنجد مشكلة سبقت إثارها).

إذن فاستعمال التركيبة — التعبيرة الكبرى لا يؤدي إلى تحليل تركيبي — تعبيري واحد لتالية واحدة. وهذا يعود في وقت معاً إلى الطبيعة المهمة للغاية لبعض معايير التقطيع. (وهل هذا، حقيقة، سوى تغير في الحبكة؟) بل يؤدي إلى عدم القدرة في توصيف بعض أنواع التركيبات — التعبيرة.

في المقال السابق نكره: عودة إلى التركيبية - التعبيرية الجديدة: (la nouvelle syntagmatique revisitée) يتصرّح م. مولان بتقيّد مفهوم تغير الحكمة وإلى القيام بتركيب جديد لأنواع التركيبات - للتعبيرية بالتألمس على أدوات الفهم الاصطناعي.

### نحو مقارنة منتجة (مولدة)

ينبغي لنا أن نتحدث الآن عن انتقادات واقتراحات آتية من باحثين يستمدون إحياءاتهم لا من الأكاديمية البنائية بل من الأكاديمية المولدة. وأول ما يهمنا هو الخيارات النظرية الجديدة التي تسود هذه المقاربات؛ ولهذا فإن شرحنا سيكون جوهرياً، ذا طابع علمي (معرفي).

من أجل مدخل إلى رهانات القواعد اللغوية المولدة بالنسبة إلى القواعد اللغوية البنوية، انظر ن. رويت. *مدخل إلى القواعد اللغوية المولدة* (Introduction a la grammaire générative -- باريس ١٩٦٧). أما المقاربة التوليدية للسينما فيتمثلها د. شاتو، *السينما كخطاب* (la cinema comme langage), AISS-IASPA 1980 (هذا الكتاب هو الترجمة للمراجعة المعدلة لأطروحة دورة ثالثة دافع عنها واضعها في حزيران ١٩٧٥)، ج.م. كارولي، *نحو علم نفس نيفري* (Toward a structural psychology of Cinema) Mouton 1980 - و م. كولن (M. Colin)، *اللغة والقلم والخطاب ومعلومات تمهيدية من أجل سيميائية مولدة في القلم* ("Langue, Film, Discours, Prolegomènes a une semiologie générative du Film", Klincksiehl 1985) - لما من الناحية التاريخية، فنجد أوائل آثار هذه المقاربة بطريقة هي حقاً مجازية بشكل واسع؛ في أفكار حول معنى لنتائين التعليمي بقلم آ.ك. روكونمكي؛ شاعرية لنتائين المولدة "la poétique generative de S.M.Einstein" in ça Cinema, n 7-8, printemps 1975 p p 98-118

وكما كان المرء يستطيع أن يتصور ذلك بسهولة، فإن الانتقادات الموجهة إلى التركيبية - للتعبيرية الكبرى، من قبل منظري السينما الذين



يعلنون أنهم يستوحون التوليدية، تلتقي في جوهرها مع الانتقادات الموجهة إلى الألسنية البنوية من قبل فرسان القواعد اللغوية المولدة، وبوجه أخص، ملهمها نعوم شومسكي. وهذه الانتقادات تتناول العمل انطلاقاً من مجموعة صغيرة كما تتناول الطابع الوصفي للنمط.

#### ١ - انتقاد العمل على مجموعة:

وفقاً لمبادئ التحليل البنوي، يجري بناء التركيبية للتعبيرية الكبرى انطلاقاً من تحليل مجموعة، أي انطلاقاً من فحص عدد محدود من البيانات. ويرى أنصار النظرية التوليدية أن ثمة عِلَّتَيْن تتجلمان عن هذه الطريقة في العمل.

العلة الأولى هي التقليل المفرط لمساحة الحقل المستكشف، وبالتالي تقليل عدد البنى الموضحة بالنسبة لمجموع البنى المشهودة في الحقل السينمائي (ونفكر أن هذا التحديد كان مقبولاً بصرحة لدى ش. منتر). ويتحدث د. شاتو عن "إعادة البحث في حدود وثيقة الصلة التجريبية المقررة، المنسوبة إلى النظرية الميمائية للسينما بغية توسيع مجالها [...] إلى ما وراء كل فئة من الأفلام (متميزة من حيث النوع ومن حيث الشكل) [ص ٨] و"صوغ النظرية العامة للفلم باتخاذ مكان على مستوى طبقات الأفلام" [ص ٢٧]. غير أن أنصار التوليدية لا يتوجهون البتة إلى إكثار تحليلات الأفلام وزيادة عدد إنشاءات التركيبية التعبيرية الكبرى، ويلاحظ د. شاتو قائلاً: لو أخذنا نمشّر شجرة التركيبية - التعبيرية الكبرى، فلن ننتهي عما قريب، إذ أن كل فلم جديد يمكن أن يحمل معه تركيبته - التعبيرية غير

المحددة الهوية" [ص ١٨١]، وهم على يقين أنه لا يجوز توفير الجهد لتغيير جذري في طريقة بناء النموذج:

وكما أن المرء يعجز عن تعيين حد أعلى لطول جدول التركيبات - التعبيرية، يجب عليه أيضاً أن يتقبل لانتهائية أنواع التركيبات - التعبيرية. فحول استراتيجية تعيد الاستنباط التي يستعملها متر يجدر بنا أن نتساءل" [شأتو ص ٨٥].

أما العلة الثانية في تشكيل نموذج ما انطلاقاً من مجموعة محدودة من البيانات فهي أن مثل هذا النموذج عاجز عن تقديم للحساب عن إحدى أهم مميزات الخطاب، ألا وهي طابعه الخلق، أي، كما قال شومسكي، "القدرة لدى الإنسان أن يشكل بيانات جديدة غير محدودة العدد، انطلاقاً من عدد محدود من القواعد" [١٩٦٩ ص ١٨]. ومن خلال هذه النظرة يتوجه التوليديون في السينما إلى تصميم آلية قادرة على نشاط لا محدود ولكنها نفسها محدودة، على صورة الجسم البشري" [شأتو ص ١٠٤]. ويعلن جون م. كارولي أنه يريد ابتكار قواعد (من نوع القواعد اللغوية - المعرب) للفلم قادر على تعداد جميع التركيبات التتالية التي يمكن أن يتقبلها مشاهد؛ ولدى د. شأتو نظرة أوسع وأوسع؛ فهدفه هو للتوصل إلى نظام من شأنه أن يخصص توصيفاً بنوياً لعمل متتالية من جميع الأقلام، ليس "المشهورة فقط، ولا المرجعية" أو "الممكنة" وحسب بل و "البعيدة الاحتمال" أيضاً [ص ٢١٥].

## ٢ - من التوصيفي إلى التفسيري

حتى ولو حدد ش. منثر الملاممة التفسيرية كهدف لسميائية السينما (وهذا هو معنى صيغته التعريفية: "أن نفهم كيف يفهم الفلم") فإنه ينبغي الاعتراف بأن التركيبية - التعريفية الكبرى تظل في جوهرها نموذجاً

تصنيفاً (تصنيفاً لمختلف أنواع الإنشاءات التركيبية التعبيرية التي يمكن رصدها في مجموع الأفلام التخيلية التقليدية) لا نقول الشيء الكثير عن العمليات التي يستعملها المشاهد ليفهم البنى المرصودة. علماً بأن ما ينبغي إبرازه، في رأي التوليديين، هو حدس الأشخاص المتكلمين: إذ أن الخطاب ليس مجموعة من البيانات وحسب، بل علم عن هذه البيانات: أي "كفاءة" (أو جدارة)؛ فالمتكلم في لغة ما قادر، مثلاً، على استعمال إجراءات ليعرف فيما إذا كان بيانان يقومان على تركيبات تعبيرية متشابهة، أو إنها بيانات مبهمة، إلخ. وهذه الإجراءات التفهيمية هي ما يريد علم القواعد اللغوية أن يصورها.

أما فيما يتعلق بالسينما، فإن د. شاتو - و ج-م. كارولي يصران كثيراً على إرادتهما القيام بتحليل للمعرفة الحسية التي تتوفر لدى المشاهدين أو المخرجين حول "الكومونيات السيميائية" التي تجعل من الممكن إنشاء رسالة فلمية وتفهمها، أي حول إرادتهم إيجاد نظرية للكفاءة السينمائية نظراً لكون هذه الكفاءة الخطابية لا تختلط مع الكفاءة التقنية: فمعرفة مزج للصور والأصوات وصنع فلم شيء، وفهمه شيء آخر؛ فإذا اتاحت الكفاءة التقنية تفعيل الكفاءة الخطابية في فترة الإخراج، فهي ليست ضرورية في فترة القراءة: "لأن المشاهد -المستمع لا يحتاج إلى معرفة طريقة صنع الترميز التدريجي ليفهم معناه في لحظة معينة من السلسلة الفلمية" (شاتو - ص ١٩).

### ٣ - مخطط إجمالي للمعنى التوليدي

بالرغم من الفروق الهامة، فإن نمط شاتو ونمط كارولي يقومان على منهج متقارب إلى حد ما، فالواحد والآخر يفترضان مسبقاً عند الانطلاق وجود مستويين عانيين: مستوى الأحداث ومستوى العمل الفلمي ذاته الذي

يعرض هذه الأحداث. وسوف نرسم مخططاً إجمالياً لهذا المسعى دون أن ندخل في تفصيل النمطين بذاتهما.

نمط د. شاتو

ينطلق شاتو من الفكرة القائلة بأن هناك طريقتان لتلخيص سرد فلمي: كنتالي أعمال (بنية فوقية سردية) أو كترتيب لقطات (بنية تركيبية - تعبيرية شكلية) - مثلاً، إن واقع عرضنا في لقطة ما شخصاً يسير، يمكن وصفه بهذه الصيغة:

X يمشي: A

حيث القسم الأول من الصيغة X يمشي يقابل البنية (السردية) من العمل ويدل القسم الثاني إلى أن البنية التركيبية - التعبيرية الشكلية تقتصر على لقطة. وهكذا يكون النمط المقترح من الشكل التالي S: Z أما المخطط الشكلي الذي يصف بنية المقطع التركيبية التعبيرية فيأتي ليتطابق على البنية السردية التي تصف المضمون السردى لهذا المقطع نفسه: Z.

وانطلاقاً من هنا يقرر شاتو جملة من القواعد التي تمهد لتفسير استعمال عمليات توليد المقاطع.

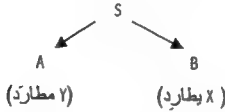
لنفرض مثلاً أننا نريد التعبير سينمائياً عن فكرة: بيبير يطارد بول  
فوفقاً لفرضية المنطلق فإن القاعدة ١- أو قاعدة تطبيق (Z) على (S)  
تفترض: .

- من جهة، بنية سردية s تربط بين ناشطين X و Y (حيث X هو الفاعل  
و Y المفعول) ومسدّد إليه (يطارد) أي X يطارد Y.

ولنتذكر أن الناشط ليس شخصاً بل عملية سرديّة: فاعل ومضاد الفاعل، مساعد، غرض، مرسل إليه، مرسل، إن "القواعد اللغوية" الأكثر تحضيراً هي "قواعد" أ.ج. غريملس.

- ومن جهة أخرى بنية شكلية Z يمكن أن ترتدي أشكالاً شتى من النمط A B A B (حيث الحركة معروضة وفقاً لمبدأ التناوب) حيث A (هي الحركة تظهر بشكل إجمالي دون إصرار على التناوب) A B C D (الحركة تظهر في شكل متتالية)، إلخ.

وفي حال مطاردة مع بنية شكلية متناوبة تصبح صيغة هذه القاعدة (X) يطارد Y: A B A B، وهذه الصيغة ذاتها ستحلل إلى



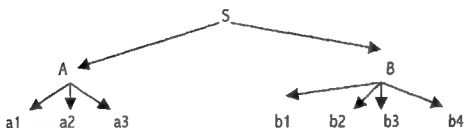
إن القاعدة -2- تدعى "قاعدة تخصيص عالم الفلم" وهي ترمي إلى تحويل X و Y (أو Z - Y - X... إذ يشارك عموماً أكثر من ناشطين في اللعبة) إلى كيانات مزودة بمضمون يطابق منطق العالم (أي عالم الفلم) في القصة المروية: وهكذا تصبح للصيغة X يطارد Y صيغة a يطارد b، أو كما في حالتنا ببير يطارد بول وهكذا نرى أن القاعدة -2- ترمي إلى تحويل هذه الكيانات المجردة (كيانات للناشطين) إلى شخصيات.

وتبعاً لذلك فإن A و B (الذين يمثلان مجموعات من اللقطات) سيجري تخصيصهم على الطريقة التالية:

$a_1 = A - a_2 \dots a_n$  (حيث يكون كل (a) = بيير بطارد)

$b_1 = B - b_2 \dots b_n$  (حيث يكون كل (b) = بول مطارد)

وهكذا يتعدّد التمثيل كما يلي:



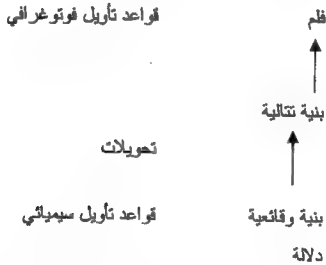
إن هذا المخطط يعني أننا، في عملية التتابع، سنرى بيير ثلاث مرات وبول أربع مرات. وهكذا تصبح قاعدة ثلاثة ضرورية لكي تدل كيف سيجري التوزيع بين اللحظات التي سنرى فيها بيير واللحظات التي سنرى فيها بول. وهذه هي "قاعدة الترتيب" التي تبين كيف يمكن وصل جميع اللحظات المكرسة لبيير وبول:

b1	a1	b2	a2	b3	a3	b4
a1	b1	a2	b2	a3	b3	b4
a1	b1	b2	a2	b3	a3	b4
a1	b1	a2	b2	b3	a3	b4

ولا بد من توقع قواعد أخرى لإظهار التبسيط (الكادراج)، وظواهر التبكير، إلخ.

## نمط ج-م-كارولي

في رأي كارولي أن كل "مشهد" سينمائي (علماً أن المنظّر الأميركي يفضل هذا الاصطلاح على اصطلاح مقطع) يمكن وصفه كبنية وقائعية (event structure) تحكمها قواعد تأويل سيميائي (semantic interpretation rules) وتتوصل إلى بنية متتالية (Sequence structure) عن طريق عمل سينمائي نوعي (تضبيط الصور - cadrage - حركة الكاميرا - mouvement de camera - مونتاج إلخ) يقوم على قواعد تأويل فوتوغرافي (photographic interpretation rules). وهكذا يصبح تصور قواعد الخط السينمائي كعملية لتحويل بنية وقائعية إلى بنية فلمية [كارولي ص ٩٦]:



ويبدأ كارولي بوصف المركبة (العنصر) الوقائعية للنمط: ومولد كل بنية وقائعية إنما تحكمه القاعدة التتابعية

$$(E) = = > N + Sq$$

والتي تعني أن بنية وقائعية (E) يكون قوامها عناصر اسمية (N) (éléments nominaux) ترافقها عناصر متتالية (Sq) (éléments séquentiels) أما العناصر الاسمية فتتكوّن من الشخصيات والديكورات، كما تتكوّن العناصر المتتالية من الأفعال.

ويمكن وصف كل متتالية وقائعية كمتتالية أفعال

$$Sq = = > A^*$$

وكل فعل A يمكن تفكيكه إلى متتالية من الأفعال من مستوى أدنى

$$A = = > A^*$$

وبعض هذه الأفعال يتطلب وصفاً أدق، وسوف نميز بشكل خاص بين الأفعال التحضيرية (P) والأفعال الرئيسية أو البؤرية (F): فيكون

$$A = = > P + F$$

ومهما كانت طبيعة الأفعال يمكن وصفها بأنها (مسند إليها) (prédicats) (وبراهين) (arguments) (أدلة). فمثلاً فعل قذف كرة يتضمّن المسند إليه قذف والدليل كرة:

$$A = = > \text{Pred, + Arg.}$$

$$\text{Pred} = = > \text{lancer}$$

$$\text{Arg} = = > \text{balle}$$

والعنصر المحوّل يعمل على تحويل كل متتالية وقائعية إلى مشهد ظمي.



أما لقاعدة الأسس فتكون بشكل  $S \Rightarrow A$  حيث  $A$  تمثل فعلاً و  $S$  لقطة.  
وبديهي أن مجموعة من الأفعال  $A^*$  يمكن تمثيلها في لقطة  
واحدة  $S = A^*$ ، وبالعكس يمكن تمثيل عمل وحيد في عدة لقطات  
 $A = S_1 + S_2 + S_n$ .

ولكي نتوصل إلى "المشهد" الفلمي الذي أخذه شاتو كمثال: **بيير يطارد**  
**بول** مُعالَج في مونتاخ متواز: نأخذ متتاليتين وقائعتين: **بيير يطارد** ( $S_q$ ) و  
**بول مطارد** ( $S_q'$ ) ونطبق عليهما قاعد محوكة تسمى "Parallel action rule" أي:

$$S_q \& S_q' \Rightarrow (S_1+S_1')+(S_2+S_2')+\dots+(S_n+S_n')$$

وهناك قواعد أخرى نتيج تخصيص معالجة للنمط الذاتي (subjective  
sequence rule)، أو معالجة حوارية (dialogue rule) أو معالجة تمحو بعض  
عناصر البنية للوقائعية (deletion rule)، إلخ.

وحتى لو كان بديهي أن هذه الأنماط لا تتيج توليد مقطع فلمي كما يراه  
المشاهد (فالبنى المتولدة تبقى مجردة جداً) فإن البضع قواعد التي ذكرناها  
هنا لا تزعم البتة أنها تظهر مجموع مقترحات د. شاتو و ج-م-كارولي،  
ولكننا نعرف منها الآن ما يكفي لفهم ما يفرق المسعى للتوليدي عن المسعى  
البنوي.

الفرق الأول يكمن في الانتقال من ترميز استقرائي (modelisation  
inductive)، يصف ما نجده في مجموعة صغيرة (= بيانات فلمية منتجة سابقاً)  
إلى ترميز استنباطي (أو استنتاجي) يبني نمطاً نفترض أنه قادر على توليد  
العدد اللامتناهي من البنى الفلمية الممكن إنتاجها.

أما الفرق الثاني فيمكن في بنية تمتد من بنية عميقة (البنية الوقائعية) إلى بنية سطحية (فلمية) عبر سلسلة من التحويلات. ومعلوم أن هذا التمييز بين البنية العميقة والبنية السطحية هو أحد الاسهامات الأساسية للألسنية التوليدية بالقياس إلى الألسنية البنوية: ففي حين تبني الألسنية البنوية انطلاقاً (وحسراً) مما هو متواجد في البيان المتحقق، فإن الألسنية التوليدية تعتبر أن البنى الممكن رصدها بهذه الطريقة ليست سوى بُنى "سطحية" لا تتيح حقاً فهم كيفية عمل الجملة؛ فيجب على الألسني أن يبحث وراء (تحت) هذه البنى السطحية عن البنى العميقة التي تتناسب مع الطريقة التي يؤولها المتكلمون ويحكمون بها على البيانات (صواباً أو خطأ).

إذا توقفنا عند رصد البنى السطحية، فإن الجملتين التاليتين: *المسير حوّلته للشرطة* (la circulation a été déviée par la gendarmerie) و *المسير حوّل إلى الطريق القومي رقم ٧* - (la circulation a été déviée la nationale 7) - تبدوان على بنية واحدة، بينما هما بالنسبة لأي متكلم فرنسي لا تعلمان البنية بنفس الطريقة: فالأولى جملة سلبية بينما الجملة الثانية إيجابية مع مفعول فيه مكاني؛ فلكي نبين عمل هاتين الجملتين ينبغي أن نضع بنيتين عميقتين مختلفتين (وليس بنية واحدة) وأن نقوم بعملية تحويل تتيح لنا أن نشرح كيف الوصول منها إلى بُنى سطحية مشابهة: وهكذا سندخل التحويل السلبى، في مثالنا، من أجل الانتقال من البنية العميقة (*الشرطة حوّلت المسير*) إلى البيان السطحي: (*المسير حوّلته للشرطة*). إن هذه الطريقة في وصف عمل البيانات تتيح الفهم أيضاً لماذا نص بالبيانتين: *المسير حوّلته للشرطة* و *الشرطة حوّلت المسير* بأن لهما نفس المعنى. فإذا كانت بنتاها السطحيّتين مختلفتين جذرياً، فإن لهما نفس البنية العميقة.

يمكن أن يفكر المرء بأن عدداً من الصعوبات التي لقبتها التركيبية التعبيرية الكبرى في وصف العمل الذي تعمله بُنى مونتاج الفلم، إنما يتعلّق

بكونه يعمل على وضع حدود الأنواع التركيبية التعبيرية انطلاقاً من معايير سطحية.

إن اللجوء إلى نمط يربط بين البنية العميقة والبنية السطحية يتيح مثلاً استشفاف طريقة لحل مشكلة التناوب التي أثارها ش. متر، على ما نذكر: ويقوم المبدأ على طرح بنية عميقة تناوبية وإعادة فروق المعالجة إلى قواعد تحويلية تميز بين ضغوط الزمان والمكان؛ وهكذا فمن أجل إظهار المجال والمجال المعاكس أو البنى المتناوبة بين شخص وشيء منظور إليه، لا تعود المشكلة تقوم على معرفة ما إذا كان لنا شأن أم لا مع بنية من نوع تركيب الجملة التناوبي، بل على وصف كيفية الانتقال من البنية التناوبية العميقة (فإن أي مشاهد يتعرف في هذه البنى على ظاهرة تناوبية) إلى البنية السطحية: ويكفي هنا إدخال قاعدة تؤكد أن التناوب يظهر في مكان وحيد ومتجانس. علماً بأن البنية التناوبية للعميقة نفسها يمكن إظهارها إما بواسطة بنية سردية زمنية (تركيبية - تعبيرية تناوبية) وإما بواسطة بنية تركيبية - تعبيرية لا تجنّد الزمنية (تركيبية - تعبيرية موازية)، كما أنه ليس ثمة ما يجبر على اللجوء إلى عدة لقطات لإظهار هذه البنية: فلكي نظهر البنية: ببير يلاحق بول مع تناوب، نستطيع أن نخيل تحريك الكاميرا بشكل مرافق يمكن للكاميرا أن تنتقل خلاله بالتناوب من ببير إلى بول (أو بالعكس) دون توقيف التصوير: أي بالتلاعب فقط بسرعة تحريك الكاميرا بالنسبة إلى سرعة الملاحظة أو بالتلاعب بمناظر إجمالية (بانوراميك) نستطيع أن نبين المطارد تارة والمطارّد تارة أخرى.

### ١١١ - حول الخطاب في الفلم: نمط م. كولن

في الكتاب *اللغة والفلم والخطاب*، مقدمة لسميائية مولدة للفلم [ كلنكسيك ١٩٨٥ ] يستعين ميشيل كولن بمفاهيم أخرى من القواعد اللغوية المولدة أي السيميائية والألمسية النصية (فالألمسية النصية، كما يدل اسمها، ترى أننا لا نستطيع إبراز آليات إنتاج المعنى بالاكتهاء بمستوى الجملة بل أنه لا بد من الانتقال إلى أهمية للنص والخطاب).

نحن لا ندري أن نشرح الإطار الإجمالي لهذه النظريات؛ بل سنكتفي بأن نأخذ منها العناصر الضرورية لفهم مقترحات م. كولن - في سبيل مدخل إلى السيميائية المولدة، لاروس الجامعة - ١٩٧٥ - ج. لأكوف *الألمسية والمنطق الطبيعي*، كلنكسيك - باريس ١٩٧٦ - حول القواعد اللغوية النصية، أو على الأقل حول أدوات القواعد اللغوية النصية التي يستعملها م. كولن - لنظر M.A.K. هالدي *استكشافات في مهمات اللغة* (Eplorations in Functions of language) - أرنولد - لندن ١٩٧٣. ر. جاكندوف: *التأويل السيميائي في القواعد اللغوية المولدة* (Semantic Interpretation in Generative Grammar) - M.I.T. كمبردج برس ١٩٧٢ - و.د. سلاكتا *نظام النص* (L'ordre du texte). درست في الألمسية التطبيقية *Etude de linguistique appliquee* العدد ١٩ - ديدبه - باريس ١٩٧٥.

ويلاحظ م. كولن أن الطريقة التي يطرح بها ش. منتر قضية المونتاج بعبارات تركيبية - تعبيرية "لا تكفي لإظهار التنظيم التركيبي - التعبيري للخطاب السينمائي" إذ أن هذا للتنظيم لا يقتصر على ظاهرات المونتاج في اللقطات بل يتوقف أيضاً على "الطريقة التي توصل بها العانيات فيما بينها داخل اللقطة الواحدة" [ص ٦٩ - للتوكيد منا]. وهذا الانتقاد من كولن يلتقي بفكرة أعرب عنها د. شاتو [ص ٢٠١]، ألا وهي أن قصر المونتاج على

تسبقات المتتاليات عبارة عن رؤية ضيقة جداً: فهناك أيضاً ما كان انشئانين يسميه "المونتاج - التأليف". وبطريقة أكثر جذرية، يرى ج. اومون في مفهوم المونتاج "مفهوماً رخواً، غير متناسب مع التفكير حقاً بالشكل الفلمي، إلا مع توسيعه إلى ما لا نهاية، إلى جملة يغطي كل شيء كالعباءة، وبالتالي سيكون لا محالة رقيقاً مفرطاً في رقيقته" (العين للتي لا تنتهي ص ٩٦).

ويقترح م. ميشيل إيدال مفهوم المونتاج بمفهوم "الكلام". إن كلمة الكلام هنا ليست بالمعنى الذي عند انشئانين (حيث تعارض كلمة "تاريخ")؛ بل هي تدل فقط على واقع ما يوجد في السينما كما في اللغات الطبيعية، من تنظيم تركيبى - تعبيري سيميائي ينتج المعنى. إن كولن يلفت النظر بالفعل إلى أن للفلم مهام مشتركة مع اللغات الطبيعية (مثل مهمة السرد أو البرهنة، إلخ) وأن من الممكن منطقياً، بالتالي، أن ننكر بأن اللغة الطبيعية والأفلام بنى متماثلة على مستوى ما.

### آ - الكلام والتوجه

فرضية الانطلاق هي أن قراءة الصورة الفلمية (والصورة بشكل أعم) هي في ثقافتنا الموجهة كالكلام المكتوب، من اليسار إلى اليمين: فالمشاهد يبدأ بالنظر إلى ما هو على يسار الإطار ليوجه نظره بعد ذلك نحو اليمين: فتركيب الصور يتطابق أيضاً مع هذا التوجه: وقد يبدو هكذا أن المناظر البانورامية يسار - يمين هي الغالبة، إحصائياً، في مجموع الأفلام الغربية وتعمل كصور غير موسومة: قليلاً ما يلاحظها المرء، كما أن قوتها العرَضية والعاطفية ضعيفة: أما المناظر البانورامية يمين يسار فهي بالعكس

من ذلك تُحدث تأثيراً قوياً جداً على المشاهد: إنها تساعد بوجه خاص في إبراز مجيء هذا الشخص أو ذلك - في بداية "نزهة في الريف" (ج. رينوار) يجري إدخال عائلة دوفور راكبة عربية خيل بواسطة منظر بانورامي سريع من اليمين إلى اليسار وكأنه يعني شيئاً ما مثل "وها هم يصلون من كنا ننتظرهم"؛ وإذا تعددت هذه المناظر البانورامية فإن لها قدرة حقيقية على الإثارة؛ وقد استعمل كوساتا - غافرا هذا للتأثير بشكل رائع في بداية "حالة حصار": فاللقطات الأولى تتشكل من سلسلة من البانوراميات يمين - يسار على أرتال السيارات التي سببتها رقابة الشرطة بحثاً عن الإرهابيين؛ ولا يمكن إيجاد صور أسلوبية أكثر فعالية لإخضاع المشاهد أمام بقية الفلم.

هذه الفرضية بشأن التوازي بين التوجّه الأيسري والتوجه الأيقوني تقود م. كولن إلى الفرضية الأعم بأن قراءة الصور وإنتاجها يجريان وفقاً للتوجه الذي يتحكم في الإنتاجات الأيسرية لمكان ثقافي معين. وهكذا نجد في الأفلام الأولى التي أنتجت في البلدان العربية (حيث قراءة النصوص تجري من اليمين إلى اليسار) أن تضييقات الصور تبدو بشكل واضح أنها صممت لتقرأ من اليمين إلى اليسار كما يبدو أن المناظر البانورامية يمين - يسار هي البانوراميات الغالبة إحصائياً وغير موسومة في الوقت نفسه. وإذا كنا في الأفلام المصرية أو العربية الأحدث نعود لنجد غالبية تضييقات الصور وغالبية البانورامية هي يسار - يمين فذلك لأن السينمائيين العرب الحاليين عموماً تعلموا صناعة السينما في أوروبا أو في الولايات المتحدة ولأنهم بالتالي "يتكلمون" الخطاب السينمائي "كلغة حية ثانية". ونلاحظ أيضاً أن

الأشرطة المصورة الفرنسية عندما تترجم إلى العربية، تكون الزخارف مستبدلة بشكل يجعلها تنتهي لدى القراءة يميناً - يساراً.

لقد منحت لنا الفرصة أن ندرك هذه المسائل مباشرة بتشغيل الطلاب المصريين على طريقة لتعليم الفرنسية كلغة أجنبية كانت تلجأ إلى شغافات حقها غريبون لتحفيز الإنتاجات الألمانية: ولما كانت اللبني الألمانية المنتجة تتناسب مع ما كان يتوقعه كتاب الكتريس، فالطلاب يقومون بالتوجيه يمين - يسار بينما الصور المحفزة تقوم على توجيه يسار - يمين.

وانطلاقاً من هذا التوجيه يمكن تعريف بعض التحولات.

فhekذا نجد أن البنية "أ" - ينظر إلى "ب" حيث يكون "أ" - إلى يسار الصورة و"ب" - إلى يمينها، يمكن أن تتناسب معها بعد التحويل التبادلي، بنية "سلبية" من نوع "ب" يُنظر إليه من قبل "أ" - ويكون فيها "ب" - إلى اليسار و "أ" - إلى اليمين. وهناك تحويل آخر، هو التحويل المآحي، يتيح إنتاج البنية "أ" - ينظر إلى "س" - مناسبة لبيان فلمي يظهر فيه "أ" - لوحده ضمن الإطار (مآحي فيه "ب" - كموضع للنظر) لكنه يجعلنا نفهم أن قائماً بدور المفعول هو موضع يستهدفه بنظره. ولنلاحظ أنه لكي نعني "أ" - ينظر إلى "س" - وليس "نظر إلى "أ" - مثلاً، يجب على البيان الفلمي، من جهة، أن يستجيب لبعض متطلبات البنية: فإنتاج البيان "أ" - ينظر إلى "س" - يكون أوفر حظاً في الظهور إذا كان "أ" - في الصورة إلى اليسار وينظر إلى اليمين مع تضبيب الصورة بمعدل ثلاثة أرباع الوجه مما إذا كان إلى يمين الصورة مع نظرة بثلاثة أرباع الوجه (فعند ذلك يميل المرء إلى قراءة المقطع وكأنه يعني "ها هو "أ" -). ومن جهة أخرى فإن التقيد ببنية تدعو المشاهد إلى

السردنة<sup>١</sup> أي إلى إيجاد علاقات بين القائمين بالأدوار (بأن يجعل -أ- عنصراً فاعلاً، ينظر، و-ب- عنصراً مفعولاً - منظوراً إليه). ونرى من هذا المثال أن تحليل بيان ما لا يمكن أن يجري بالاختصار على بنيته الداخلية فقط، بل لا بد، لفهم طريقة عمله، من أن نأخذ في الحسبان مرمى مجموع النص الذي يرد فيه (وهو هنا طابعه السردى). إن مثل هذه الأمثلة تؤيد إذن الانتقال من السنية للبيان إلى السنية نصية.

وإذا كان صحيحاً، كما يقول لاكوف، أن "شكل الخطاب يرتبط باستعماله" [١٩٧٦] فيمكننا إذن أن نفكر بأن ثمة علاقة بين كون السينما قد خصصت لدى نشوئها إلى السردنة (أي كونها أخذت منذ نشوئها تسرد قصصاً) وبين طريقة عملها للتوجيهي. فمما بلغت النظر، مثلاً، أن التوجيه يلعب دوراً أقل في التصوير الضوئي حيث للمهام التمثيلية والعرضية (تصوير الأشخاص، صور ضوئية للهوية صور ضوئية للمناظر، رسوم الطبيعة المينة) كثيرة الوجود.

وهذا لا يعني أن التصوير الضوئي لا يستطيع أن يروي، ومهما قال ش. منتر [١٩٦٦] الذي يؤكد عدم إمكانية وجود قصة إلا منذ اللحظة التي تتواجد فيها عدة صور (فالرواية تفترض الانتقال من صورة إلى صورتين)، فإن صورة ثابتة يمكن أن تكونها تماماً بنية سردية: ويكفي أن يتناسب التوجيه مع بنية حركية من نوع النزاع بين فاعل ومضاد للفاعل أو علاقات بين فاعل ومفعول مرغوب فيه.

ونقول أخيراً أن مزدوجة التوجيه - السردنة ليست ولا شك دون تأثير على شكل الصورة الفلمية ذاته. فالصورة الفلمية احتفظت طوال تاريخها

---

١ السردنة إعطاء الطابع أو الشكل السردى - للمعرب.



بشكل أثبت بكثير من الصورة للفوتوغرافية. ورغم تغيراتها بقيت مستطيلة الشكل وأفقية؛ بل أن أفقيتها لم تكف عن التعزز على مر الزمن كما يشهد الانتقال إلى السينما مكوب (ذات الشاشة العريضة) والحال أن الشكل الأفقي هو الشكل الذي يسمح بأفضل التوجيه السردي. وبالعكس تجد سينمائياً مثل إنشأتين الذي كان ينوي استعمال الفلم لتبرير أفكار معينة أكثر منه لسرد قصص، فيقترح الانتقال من صورة سينمائية مربعة الشكل بقصد للتمكن من اللعب بجميع الأشكال الممكنة للصورة بواسطة مجموعة بسيطة من الأوراق الكتيمية<sup>١</sup>. كما أن المخرجين التجريبيين الذين يرفضون السردية، كثيراً ما يلجؤون إلى أشكال أخرى من الصور كما رأينا في الفصل الثاني. أما في مجال التصوير الضوئي فإن آلاته القديمة كانت مصممة لأفضلية سحب صور شاقولية (ولا جدال هنا في العلاقة مع الرسم)؛ والحال أن التوجه الشاقولي يحمل على قراءة من المركز إلى المحيط أكثر مما يحمل على قراءة موجهة؛ كما أن الانتقال إلى التصوير الضوئي من القياس ٢٤ x ٣٦ يرتبط بتطور التصوير الضوئي (السردي) في الريبورتاج، الذي يتطلب التوجيه. ونلاحظ هنا أن الصور بقياس ٢٤ x ٣٦ يمكن سحبها شاقولياً؛ علماً بأن التصوير الضوئي أقل من السينما علاقةً بالسردية وللتوجيه.

#### ب- الموضوع / التتمة، المعطي / الجديد

ويتابع م. كولن تحليله مستلهماً مقترحات قدمها م.ا.ك. هاليداي. ففي رأي هذا الألماني أن كل بيان يمكن أن ينقسم إلى طرفين: *الموضوع* (thème)

١ الكتيمية ورقة تنطوي قسماً من الفلم لطبع عليه الكلام - القاموس

الذي يعادل التركيب - التعبيري الذي يكون في رأس البيان، والتتمة (rhème) التي تعادل كل البقية التي تتبعه. ولكي يبين هاليداي آليات إنتاج المعنى بواسطة بيان ما، يبرهن أن من الملائم ربط هذه البنية - الموضوع وتابعه - "بالتنظيم الإعلامي" للرسالة في كلمتي **معطي** و**جديد**: والمقصود هو الإعلامات التي تأتي بها الجملة. ففي بيان غير موكّد سيعطى الموضوع (theme)، أما الإعلام الجديد فيعود إلى التتمة (rhème) وبالعكس إذا كان الموضوع هو الذي يحمل الإعلام الجديد، فإن البيان سيظهر موكّداً (أي مبرّزاً وناقراً):

بيان غير موكّد		بيان موكّد	
للهر يأكل حلوى		هذا هر يأكل الحلوى	
موضوع	موضوع	موضوع	موضوع
معطي	جديد	جديد	معطي

ويعود هذا النظام نفسه في إنتاج المعنى ليتولّد في الفلم. فالبيان الفلمي غير الموكّد سيتكوّن من موضوع (عنصر يقع على يسار الشاشة) سوف يجري إعطاء مضمونه الإعلامي، ومن تتمة (أي عنصر يقع على يمين الشاشة) سيكون مضمونها الإعلامي جديداً، ويقال للبيان الفلمي أنه موكّد إذا كان للموضوع جديداً والتتمة معطياً.

### بيان غير موكّد

هر يعرفه المشاهدون منذ ذي قبل (أنه بطل الفلم) يقترب من صحن يكتشفون فيه حلوى ويأكل الهـر (المؤطر على يسار الشاشة) للحلوى (المؤطرة على اليمين): الهـر (الموضوع المعطى) يأكل حلوى (تنمة، جديد).

### بيان موكّد

بعد أن شاهدنا تحضير حلوى من قبل الطباخة، نراها تضع هذا الحلوى على الطاولة وتخرج من المطبخ. عند ذلك يأتي مقطع يعرض لنا هراً يقفز إلى الطاولة؛ وهذا الهـر غير المعروف لدى المشاهدين حتى الآن، مؤطر على يسار الشاشة يتبعه مشهد عام (بالوراسي) مرافق وهو يتجه نحو الحلوى التي نعود لنراها مؤطرة على يمين الشاشة ويبدأ الهـر بأكله / إنه هر (موضوع جديد) يأكل الحلوى (تنمة، معطى).

وهذه الإمكانية للتلاعب على التناقض "معطى - جديد" هي أحد العناصر القوية للتفريق بين الصورة الفلمية والصورة الضوئية؛ إنها ترتبط بكون الصورة الفلمية ليست وحيدة بل تشكل جزءاً من سلسلة من الصور؛ تماماً مثلما يتكون البيان الفلمي من سلسلة من الكلمات؛ وبالتالي فإن الصورة الفلمية، كالإنتاجات الألسنية، تحكمها قواعد للتدرج (في التصوير الضوئي تكون قاعدتنا الاتساع والإشباع هما السائلتان). ونستطيع أن نتوقع إذا ظهر عنصر في بيان أول في موقع التنمة (إلى يمين الشاشة) ومتقابلاً مع إعلام جديد، فإنه سيظهر ثانية في البيان التالي (إذا عاد إلى الظهور) في وضع الموضوع (على يسار الشاشة) كمعطى. وتظهر العناصر الجديدة على يمين الشاشة لتنتقل إلى اليسار عندما تصبح معطيات وهكذا دواليك:

موضوع -١-	تنمة -١-	
معطي	جديد	
يسار	يمين	
موضوع -٢-	تنمة -٢-	(تنمة -١- = موضوع -٢-)
معطي	جديد	
يسار	يمين	
(عن كولن ص ص ١٣٣ - ١٣٤)		

#### ج- مفهوم الدينامية التواصلية: د.ت

يرى ل. فرباس أن كل مجموعة من بيان ألمني تحمل، بحسب مكانها في الجملة، درجة من الدينامية التواصلية. وتزداد الدينامية التواصلية درجة درجة من بداية الجملة إلى نهايتها. وهكذا تكون المجموعة الأكثر يسارية، هي المجموعة الأولى أي التي تحمل الموضوع كما تحمل أيضاً أدنى درجة من الدينامية التواصلية، وتكون التنمة، أي المجموعة الأكثر يمينية، هي التي تحمل أقوى درجة من الدينامية التواصلية.

إن تحميل عنصر ما أقوى شدة من الدينامية التواصلية يعني، بالتأكيد، إعطاء قيمة لهذا العنصر. ومنذ بضع سنوات عندما كانت النشرة التلفزيونية تبين رئيس الجمهورية وهو يستقبل مختلف الشخصيات، كان الرئيس بصورة شبه منتظمة يُوطَر على يمين الشاشة، وهذا ما كان يوحي، لا بقراءة من نمط

"استقبل الرئيس السيد - فلاناً - بل بقراءة من نمط "السيد فلان استقبله الرئيس" وهي بنية يكون فيها للرئيس أقوى دينامية تواصلية.

ويجري التسلسل مع البيان التالي، عموماً، باستئناف العنصر ذي الدينامية التواصلية الأقوى. فإذا قلت؛ "هذا البيت بناءً بيير" فأنا أنتظر في تنمة الكلام بياناً يعطي معلومات عن بيير مثلاً: "أنا مهندس معماري عظيم له من الأعمال، إلخ" وبالمقابل إذا قلت "بيير بنى هذا البيت" (في هذه المرة نتناول الدينامية التواصلية الأقوى كلمة "بيت") فأنا أنتظر أن يعطوني معلومات عن هذا البيت: "لله منى بحجارة كبيرة من النمط البروفنسالي، إلخ . وفي السينما يجري التسلسل "العادي" أيضاً انطلاقاً من العنصر المتواجد على يمين الشاشة أو انطلاقاً من العنصر المتواجد إلى اليمين من السلسلة الاستطرادية إذا كان الأمر يتعلق بمونتاج مقطعي.

إن الكلام يقوم على العناصر المعطية، فيما يتعلق بتماسكه، وعلى العناصر الجديدة في ما يتعلق بتواصله؛ فالعنصر الذي له أقوى دينامية تواصلية له حظ أكثر من غيره في العودة إلى الظهور في تنمة الكلام كعنصر معطي؛ وبالتالي فإن العناصر الحاملة لدينامية تواصلية أقوى، يكون لها دور أساسي في الحفاظ على تماسك الكلام. كما أن هذه العناصر هي التي ستكون الأقوى ثباتاً في ذكره للمشاهد؛ إن مفهوم الدينامية التواصلية يسمح إذن بتفسير الحفاظ على التماسك حتى ولو لم تعد العناصر الضامنة له إلى الظهور بشكل مستمر. ففي فلم "المعذبون" لفيكوتتي، مثلاً، قلما يكون اربرت حاضراً على الشاشة، مع أنه الشخصية التي يدعى المشاهد إلى التماهي معه

والضامن الحقيقي لتمامك الكلام (كولن يتحدث عن "الحاضر الأكبر")، ذلك أنه هو الذي اختص منذ البداية بدينامية تواصلية قوية جداً.

من أجل تقديم تركيبي للسميائية المولدة في سينما م. كولن، ننصح بقراءة مقالة. أو. ياشلر: "السميائية المولدة في السينما" في مجلة سينما أكسيون العدد ٤٧: نظريات سينما اليوم"، سرف، ١٩٨٨ ص ٤٤ - ٥١.

وكما هو الحال بالنسبة إلى كارول وإلى شاتو، فإن هذه الملاحظات القليلة لا تستطيع للزعم بأنها تعطي تقديماً حقيقياً لمجموع تحليلات م. كولن (بل أننا ندرك تماماً أننا بسطناً الملاحظات التي قدمناها تبسيطاً مهيئاً) ولكن المجازفة تبدو واضحة وهي تبيان كون "تركيب الصورة الفلمية تحدد تركيبة الخطاب" [ص ١٩٢]. والواقع أن هذه الفكرة ليست جديدة فقد سبق أن التقيناها في الفصل الثامن (حول التشابهية) عندما لفتنا إلى الاستنتاج بأن شيئاً ما يعرف في الصورة بسبب "الرسم الخيالي السيميائي الذي يُعرف عنه ألسنياً (= بنية السيميم السيمية)؛ إن تحليلات م. كولن توحى بأن ثمة أيضاً شيء ألسني في الشيء الفلمي على المستوى الاستطرادي. إن المقاربة الألسنية - السيميائية تجد هنا شرعية مباشرة: يستحسن أن نفعل من أجل السينما ما تفعله الألسنية من أجل اللغات الطبيعية لا سيما وأن موضوع التحليل هنا هو ذاته: أي الحديث.

لا شك أن هذه التحليلات كلها تقوم الآن على حنسيات أكثر مما تقوم على وقائع مثبتة حقاً - فالأبحاث التجريبية حول الطريقة التي ينظر بها المشاهدون إلى صورة أو إلى فلم وكذلك للتحقيقات الإحصائية النظامية المتعلقة بالأفلام (كشف بالبانوراميات يسار - يمين أو يمين - يسار، درس

تضبيطات الصور، إلخ)، وهي ضرورية لإعطاء قيمة لفرضية توجيه القراءة وتركيب الصور الذي يقوم في أساس هذا البناء النظري. هذه الأبحاث التجريبية ما يزال من الواجب للقيام بها - غير أن المسمى، وكذلك الاستنتاجات التي يمكن أخذها من هذه للفرضية، قد ظهر لنا بأنها في حد ذاتها ذات أهمية كافية لكي نذكرها هنا.

### الخلاصة

هذه البدائل عن التركيبية -التعبيرية الكبرى تشكل في رأي أصحابها بالذات تركيبات برامجية، أو تصاميم افتراضية أكثر منها نماذج حقيقية؛ كما أنها أيضاً ذات مردود ضعيف إلى حد ما عندما نحاول أن نستخدمها لتحليل فلم ما. فالتركيبية - التعبيرية الكبرى، بالرغم من محدوديتها بل ومن نواقصها، تظل اليوم أيضاً أفضل أداة، كما أنه ينبغي استعمالها بروية أي ليس كمصفاة للتحليل، ليس كنوع من "وصفة طبخ" من شأنها أن تصب جميع الأفلام بصورة أوتوماتية في تركيبات تعبيرية - وفي هذا الصدد يتحدث ش. منتر عن سيميائية "طاحونة" أو سيميائية "قطاعة نقائق" إحدث مع م. فرنيه ود. برشون في سا - نينما العدد ٨/٧ ص ٤٩، - بل كوسيلة لاستجواب الفلم وإيراز قضايا (أكثر مما لحها) لا بل وكموضوع للتفكير تكون أكثر إنتاجاً إذا "حصرناها" وتبنتناها مما إذا شغلناها. وبعد قولنا هذا نقول أن المقاربات الجديدة بتأثير حركة واعدة للغاية في اهتمامها بتفكيك آليات إنتاج المعنى التي يستعملها المشاهد تفكيراً حقيقياً.





## الفصل العاشر

### بعض الأفكار حول العلاقات

#### بين الصور والأصوات

تبلورت تاريخياً لدى ظهور السينما الناطقة مناقشات حول "عدم التطابق" تلك المناقشات الفنية الجمالية حول مسألة العلاقة بين الصور والأصوات. وكان الغرض عند ذلك توقّي الاجتياح من جانب نطق مبالغ في مسرحيته وذلك بتفضيل بُنى تحدث تفاوتات بين الصور والأصوات.

ننصح في هذا الصدد بقراءة بيان الطباقي الأوركستراي" بقلم انشتاين - و- بودوفكين - ر- الكسندروف [المنشور في لينينغراد في مجلة "جيزن اسكسيفا"، العدد ٣٢ - ٥ آب ١٩٢٨ - الوارد كاستشهاد في "مختارات السينما" بقلم م. لابيير، الطبعة الجديدة عام ١٩٤٦ ص ص ٢٤٣ - ٢٤٦ كما يستشهد به انشتاين في "الفلم: شكله ومعناه" ش. بورجوا - ١٩٧٦]، ورينه كلير *سينما الأمس وسينما اليوم* Idées.N.R.F. 1970 - بيلاناز. روح السينما، مايو ١٩٧٧ (الطبعة الأولى - ١٩٢٩)، "السينما" مايو ١٩٧٩ (الطبعة الأولى في ١٩٤٨) ر. ارنهايم "الفلم كفن" Film as Art - "فابري" طبعة ١٩٥٨.

وفي جميع هذه المناقشات نجد المزدوجات: *المطابقة / مقابل/عدم المطابقة، التزامنية / اللاتزامنية، للتوازي و الطباقي، الأصوات المتزامنة وغير*

المزامنة تغطي أكثر العلاقات تنوعاً. فالأمثلة التي يوردها بونوفكين [Film Technique and Film Acting - Grove Press 1970] لإبراز مفهوم المزامنة هي أمثلة ذات مغزى عن هذا التنوع.

رجل من المدينة تأتيه في الصحراء يحلم بماضيه كابن مدينة؛ بينما نشاهده وهو يسير في الرمال - نجد شريط الصوت يذكر بهذا الماضي بواسطة ضجيج من المدينة: أنه تفلوت زمني بين الصور والأصوات. فعلى بعض الصور التي تمثل مظاهرة في الشارع وهي تتحول ضد مصلحة المضربين (أن الشرطة تدوس رايتهم بأقدامها) ترتفع موسيقى مرحة تمتحضر الأمل بنصر الشعب مستقبلاً: إنه تداخل سيميائي بين الصور والأصوات.

رجل في غرفته يسمع ضجة حادث، فينطفئ فوق نافذته ليرى ما يحدث ويكتشف حركة السير في الطريق، ولكنه في انهماكه بالبحث عن الجريح لا يسمع صوت السيارات التي تمر بل صوتاً داخلياً.

#### ١ - محاولات توضيحية

نجد بعد اقتراحات بيير شافير (انظر داخل الإطار) أننا ندين لسيغفريد بأول تحليل نظامي يعالج المسألة في كل اتساعها إلى كراكوير.

##### بيير شافير

يؤدي تحليل شافير إلى أربعة أنماط من العلاقات "صور - أصوات" تتقابل مع أربعة أنماط من التأثير.

للتأثير "القاسي": الصورة تقنع الموسيقى (بمعنى تحجبها - المعرب). وهذه هي الحالة العامة. فالإحساس البصري مفرد القوة، بحيث تخفي الموسيقى المرافقة، أي للموسيقى التي من النغمية ذاتها. إنها خلفية صوتية فضفاضة مخصصة على الأغلب لإضعاف حل السمع. ويلفت شافير الانتباه إلى أن من النادر جداً أن "تقنع" الموسيقى الصورة.

التأثير "بالمفارقة" أو "التأثير الخلقي": "وهذا ما يحصل عندما تقول الموسيقى شيئاً مختلفاً عما ترويه الصورة؛ ففي فلم "هارمن" عندما يبتنى إسكاميلو: "الزهرة التي رمتها إلي" تعزف النحاسيات "مصارع الثيران متهيبة"؛  
 التأثير "التزامني": عندما يتوافق إيقاع الموسيقى توافُقاً دقيقاً جداً مع إيقاع الصورة، يحدث تأثير للمزامنة؛ ويشير شايفر إلى أن هذا عبارة عن "حالة من لتفاعل الحواس الفريد الحدة، حالة من الغبطة بل وحالة هزلية في أكثر الأحيان" إذ تُفرض مكننة تعسفية أو كيفية على المجرى، تكون عادة مكننة للحياة دون إيقاع" (وهنا يعود شايفر إلى الضحكة عند برغسون).

التأثير "الانتقالي": "في إيقاعات مختلفة، تحدث انطباعات ذات قوة سمعية وبصرية متساوية وتؤثر كل منهما في الأخرى تأثيراً متبادلاً" كشماعين موجّهين "ليعطيا "محصلة" أقوى من مجرد جمع الانطباعات الأصليين؛ ويضيف شايفر أن هذا هو "الانطباع الخالص بالسينما للناطقة عندما تكون فعالة".

ب. شايفر "العنصر غير البصري في السينما" مجلة السينا العدد ١-٢-٣ (من تشرين الأول إلى كانون الأول): ويتضمن المقال ثلاثة أقسام: I - تحليل الشريط الصوتي" (ص ص ٤٥-٤٨) II - "تصور للموسيقى" (ص ص ٦٢-٦٥) III - نفسانية العلاقة البصرية السمعية" (ص ص ٥١ - ٥٤) وهذا القسم الأخير هو الذي يهتما بوجه خالص هنا.

## أ- مقترحات س. كراكوير

يكرس س. كراكوير في *نظرية الفلم* (Theory of the film) فصلين لمشكلة العلاقات بين الصور والأصوات.

س. كراكوير - نظرية الفلم "لوكسفورد يونفرستي برس - ١٩٦٠؛ ونحن نورد وفقاً للطبعة الثانية لعام ١٩٧٦؛ ويتعلق الفصلان ٧ و ٨ بمشكلة الصوت ص ١٠٢-١٠٦.

ويتميز هذا التحليل بصرامته ونظاميته. وينقسم شريط الصوت إلى ثلاثة عناصر: الكلام والضجيج والموسيقى. ثم يجري تحديد عدة محاور تميز العلاقات بين الصور والأصوات. وأخيراً يبين التحليل كيف تعمل هذه المحاور بالنسبة إلى كل عنصر من عناصر شريط الصوت. وسنكتفي بعرض للمحاور بذاتها، وعددها ستة وتشكل نفس العدد من المحاولات لتشكيل محاولات لبناء مستوى كودياً من التوركيب:

#### **المحور -1- كود علاقات الهيمنة**

والمقصود هو أن نعرف ما إذا كانت "الرسائل" في فلم ما، تمر أساساً عبر الصورة أم عبر شريط الصوت.

#### **المحور -2- كود للترمن: مزمنة / أم / لا مزمنة**

ويقترح كرلكوير الاحتفاظ بكلمة "ترمن" للأصوات والصور التي تتطابق على الشاشة وتكون أيضاً متزامنة في الحياة الواقعية أي للأصوات "التي يمكن تسجيلها بواسطة كاميرا ذات مأخذ لصوت مزمن". أما في جميع الحالات الأخرى فسوف نتحدث عن "لاترمنية".

**المحور -3- كود العلاقات السيميائية: تولزي / أم / طباق. مثلاً: الأقوال**  
والصور يمكن أن تعبر عن معاني (لو مدلولات) متولزية أو متناقضة أو مستقلة بعضها عن بعض.

**المحور -4- كود علاقة الأصوات بعالم الفلم: صوت واقعي / أم / صوت**  
**تعليقي** (actual sound / vs / commentative sound)

وي قصد كرلكوير بالأصوات "الواقعية" الأصوات التي تعود إلى العالم الممثل على الشاشة؛ وبالعكس فالأصوات "التعليقية" هي أصوات لا ينتسب مصدرها إلى العالم الممثل على الشاشة.

**المحور ٥-** كود تحديد المصادر الصوتية: أصوات تمكن معرفتها / أو / أصوات لا تمكن معرفتها. وتسمى الأصوات ممكنة المعرفة / أو / غير ممكنة المعرفة تبعاً لكونها تتيح أو لا تتيح تحديد مصدرها.

**المحور ٦-** كود للواقعية الصوتية وهي واقعية / لم / غير واقعية.

فالمفروض حر أن يحول الأصوات عن مرساها الطبيعي وأن يجمع إلى صورة ما أصواتاً مختلفة كل الاختلاف عن التي نتوقعها عادة؛ ويقول كراكوير أن هذه العملية تضفي على الصوت قيمة رمزية في كثير من الأحيان.

ويتمركز تفكير كراكوير أساساً حول المحاور ٢-٣-٤. وفي الصفحة

١١٤ لوحة تختصر التركيبات الممكنة بين المتغيرات الستة المعنية:

لا تزامن	تزامن
صوت واقعي	صوت واقعي
صوت تعليلي	
صوت واقعي	صوت واقعي
صوت تعليلي	

تولزي

طباق

وسنلاحظ اللاتساق الأساسي في هذه للوحة: إنه ينجم عن التعريف الذي أعطاه كراكوير لمفهوم "المزمنة": ففي رأيه أن تأثير التزامن لا يتعلق إلا بالأصوات "الواقعية" (actual) أي للواقعية وذات للمصدر المنظور في

الحقل الصوتي (أو الأصوات التي يمكن تسجيلها بواسطة كاميرا ذات مأخذ صوت مزامن). إن كراكوير يميز فعلاً "المزامنة" عن ظاهرة "التزامن" العامة. وهكذا نراه يصدد "المليون" والمشهد المشهور للشجار من أجل السترة التي تتضمن تذكرة اليانصيب المطموع بها؛ يكتب: "وبدلاً من استعمال الصوت المزامن نجد رينه كلير يزامن للتبادل مع ضجيج مباراة في الركبي" (التوكيد منا). وثمة ما يستحق للملاحظة، فإذا كان كراكوير يعطي أمثلة كثيرة عن اللاتزامن. فهو لا يعطي أي مثل عن فك التزامن. ذلك أن التزامن في رأيه لا يكون إلا في العلاقة التركيبية التعبيرية ضمن زمن واحد بين الصور والأصوات، وكذلك سيلاحظ دانييل برشيرون أن "أي صوت كان تضمه إلى أية صورة كانت يكون (...) مزامناً؛ فليس هناك إذن في هذا المنظور فك للتزامن. والواقع أن جميع التأثيرات التزامنية التي يذكرها كراكوير ليست سوى تأثيرات تضاد أو توافق سيميائيين؛ مثلاً: تزامن حركة موسيقية درامية مع مشهد معركة. فالعلاقة التزامنية عند كراكوير تعود إذن إلى محور التوازن /أو/ للطباق؛ وهي لا تشكل محوراً نوعياً.

إن هذا التحليل، وإن كان لا يخلو من العيب فهو يعطي توضيحات جوهرية حول مختلف العلاقات التي يمكن أن تقوم بين الصور والأصوات؛ ولم يحدث بعده إلا القليل من التقدم. وهكذا نرى أن دراسة ج. ميري الطويلة في المجلد الثاني من "جمالية السينما ونفسانياتها" لا يأتي عملياً بأي عنصر تصوّري جديد إلا إذا كانت ملاحظة نكية عن سوء استعمال كلمة "طباق" وعن ضرورة استبدالها بكلمة "تضاد":

"الطباق شكل لا يتعلق إلا ببنى نوعية موسيقية. وهو عبارة عن نغمين يسيطران بصورة متوازنة بحيث يؤثر تباينهما انتباه المستمع من حيث التدرج المتزامن لمختلف "الأصوات" وليس من حيث نوع الاختلافات أو "اللحظات التوافقية"، بالرغم من أن العلاقة "الشاقولية" بين النغمين تكون مطابقة لقوانين التوافق [...] هناك طبعاً من نقطة إلى نقطة معاكسة يمكن أن يكون هناك تضاد، تناقض، انقلاب (بمعنى انعكاس - المعرب)، إلخ. ولكن، عدا عن كون هذا يمكن أن يحدث أو أن لا يحدث، فإن هذه العلاقة لا تهم سوى الإيقاع و التنمية. ولا يتعلق الأمر في حال من الأحوال بعلاقة في المعنى. فالتحدث إذن عن نقطة معاكسة عندما نعني تناقض العواطف المعبر عنها بالموسيقى وبالفلم شيء، لا معنى له. فهل من الإفراط في التبسيط أن ندل على هذا التأثير بالكلمة الوحيدة الملائمة ألا وهي للتأثير التضادي إجمالية السينما ونفسانياتها - المجلد الثاني - ص ص ١١٨-١١٩].

## ب - في بعض التحليلات السيميائية

فيما خلا فروق التعابير، نرى للتحليلات السيميائية الحديثة تعود لتقع في أكثر الأحيان على محاور كراكوير

ش. مستر: *محاولة حول المعنى في السينما* - المجلد الثاني - ص ص ٤٨ -  
 ٥٨ - د. برشبيرون "الصوت السينمائي في علاقاته بالصورة والمخيلة" ("le son au cinema dans ses rapports à l'image et à la diégèse in Ça Cinéma- ocr. 1973-N 2 p 83).

A.Gardiès, "Approche du récit filmique", (مقاربة البيان الفلمي), Albatros, 1980 et "Récit et Matériau filmique" (البيان والمادة الفلمية), in Robbe-Grillet, colloque de Cerisy, U.G.E. 10/18 - 1976. M.Fano "le son et le sens" (الصوت والمعنى), in "Cinéma de la Modernité", colloque de Cerisy, sous la direction de D-Chateau, A. Gardiès et F. Jost Kliecksieck, 1981 pp 114 et s.s.

إن المقارنة بين الأصوات "التخيلية" (diégétiques) والأصوات "الزائدة" (Extra) أو شبه التخيلية ("paradiégétiques") الذي نجده عند د. برشيريون وش. متر يقابل المحور -٤- "صوت واقعي / أم / صوت تعليقي" (actual / vs / commentative) أما المزدوجة "أصوات توضيحية / أم / أصوات مُنتجة" (sons illustratifs / vs / sons producteurs). التوضيحي هو الصوت الذي يكتفي بإبراز الصورة أو، على الأكثر، يأتيها بإعلامات مكملّة بينما الصوت المنتج يؤكد استقلاليته) فليست بعيدة جداً عن المقارنة: "توازي / أم / طباق" في المحور -٣-. إن المفاهيم التي يقترحها ميشيل فانو لدى مدخلته في مؤتمر سيريزي (cerisy) حول "سينمات الحداثة"، تعود أيضاً إلى مزدوجات سبق أن عرّفها كراكير: فالمزدوجة: "زائد / أم / غير زائد (redondant / rs / non-redondant) (يكون للصوت زائداً أو غير زائد، تبعاً لكونه موافقاً أو غير موافق لما نشاهد) تستعيد (تكرر) ثنائية المحور -٣-؛ أما المزدوجة "دالّ أم غير دالّ" (أي أن لصوت يعيدك أو لا يعيدك إلى صورة مصدره) المحور -٥- (أصوات تمكن معرفتها / أم / لا تمكن معرفتها) إلخ.

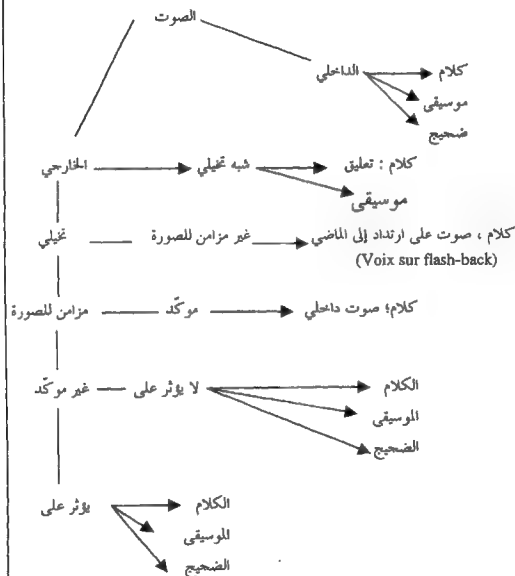
وهذا لا يعني طبعاً أن هؤلاء الباحثين استحووا كراكير، بل يشهد بالصعوبة التي يعانيها الباحثون ليجدوا تحليل علاقات الصور بالأصوات. لا شك أن سير عمل بعض المحاور محدّد أحياناً بدقة: وهكذا نجد متر يُعني



المحور التخيلي (l'axe diégétique) وغير التخيلي (non-diégétique) بمفهوم "شبه التخيلي" - فثمة علاقة "شبه تخيلية" عندما يقوم أحد أبطال العمل بالتعليق من خارج الشاشة وبالتالي من قبل شخص نراه المخيلة (diégèse) ولكن في لحظة أخرى غير التي يضطلع فيها بدور السارد (مثلاً: فلم *الأسيرة ذات العينين الصافيتين*)؛ ونقول بالتأكيد أن ثمة إدخال تصنيفات ثانوية: مفاهيم تزامن واضح / أم / غير واضح (marqué / vs / non marqué)، مفاهيم "صوت مؤثر أم غير مؤثر على ما يجري في المجال". مكان فصيح أم مغلق (espace continu / espace discontinu) (برشبيرون - غاردييس) ولكن هذه الإسهامات لا تشوش تحليل كراكوير بصورة جذرية ولا تشكل تقدماً كبيراً في "المفهمة" (أي ابتكار للمفاهيم - المعرّب).

إن أبرز التجديدات في السنوات الأخيرة تكمن في طرح التحليلات على شكل "شجرة تركيبية تعبيرية" (وهذا هو تأثير الأسنوية المباشر) وفي الأهمية المضافة على مزدوجة المفاهيم: صوت داخلي / أم / صوت خارجي. وتتواجد هاتان السمتان في التحليلات التي يقترحها د. برشبيرون - و - أ. غاردييس (انظر النص الموطر). غير أن خيار الشرح بشكل شجرة ليست فيه مزايا فقط، فهو يفرض تراتبية بعيدة عن التوافق دائماً مع حقيقة ما (إنها المشكلة التقليدية للتصنيفات المتقاطعة). أما المفهومان: الصوت الداخلي / أم / الصوت الخارجي كنقطة انطلاق للتصنيف فيلزمهما الكثير ليصبحا مقبولين من الوجهة النظرية.

د. برشرون. "الصوت السينمائي في علاقاته بالصورة والتخيّل" العدد الثاني من مجلة سا - العدد الثاني - تشرين الأول ١٩٧٣ - ص ٨٦



## ج- نقد المزدوجة صوت داخلي / أم / صوت خارجي

بعض التعاريف في البداية.

الصوت للدخلي: صوت مبنوث من داخل مجال الفلم - للصوت الخارجي

صوت مبنوث من خارج المجال (د. برشيرون - ص ٨١).

"إذا كان المصدر الصوتي مرئياً على الشاشة (أو بتعبير آخر كان متولداً ضمن مجال الفلم) فهو الصوت الداخلي (son in) وفي الحالة المعاكسة فهو الصوت الخارجي" (son off) (أ. غاردييس "البيان والمادة للفلمية" ص ٨٨) "كلمة إنكليزية وهي مختصر off screen أي خارج الشاشة وبالفرنسية "Hors champ". كل ما هو واقع خارج المجال المصور على الشاشة. فالصوت للخارجي (son off) هو صوت يكون مصدره الصوتي غير ممثّل" ((قراءات للفلم ص ٢٣١) (lectures du film).

وهذه التعاريف تستدعي عدة ملاحظات

فتعريف الصوت الخارجي son off كصوت مصدره غير ممثّل لا يعني تماماً كما لو أننا عرفناه كصوت منبعث من خارج المجال". كما أن ليس من المماثل لهذا أن نقول أن هناك صوت داخلي (in) عندما يكون المصدر متواجداً في المجال" أو عندما يكون المصدر الصوتي مرئياً على الشاشة؛ فلنفترض مقطعاً (فلمياً) ذا مجموعة كبيرة يمثل قرية وفي وسطها كنيسة؛ ومن الكنيسة نتصاعد تساوقات من أرغن ومن ترانيل المؤمنين، تساوقات ضعيفة ولكنها مسموعة تماماً؛ فلا نستطيع القول أن مصادر الصوت ممثلة حقاً (فالأرغن والمؤمنون غير مرئيين في الصورة) غير أننا أيضاً لا نستطيع اعتبارهم خارج المجال فالأرغن والمصلّون الذين تضمّنهم الكنيسة، التي يتضمّنها هي نفسها إطار الشاشة، يعودون إلى نفس القطعة المكانية التي تسجلها الكاميرا" وهذا هو تعريف "المجال" بالذات. إن التعاريف

المقترحة لا تعطي إذن المضمون ذاته لمفهومي الداخلي والخارجي. لا بل إن كلاً من هذين التعريفين يؤدي إلى صعوبات تكاد يتعذر التغلب عليها.

فتعريف الصوت الداخلي (on أو in) كصوت "مبثوث ضمن المجال" يصطدم في كثير من الأحيان بتعذر تحديد مصدر الصوت المسموع فيما إذا كان فعلاً في داخل المجال". وهكذا فإن "بعض الضجيج المحيط، المبهم، يفيض عن الإطار" (مثلاً: زقزقات العصافير في مقطع يصور منظرًا طبيعيًا) بحيث أن الحد الفاصل بين صوت خارجي وصوت داخلي ينهار بالنسبة إليها (أي بالنسبة لتعيين الأصوات المحيطية - للمعرب) (برشبيرون ص ٨٢) ذلك أن مفهوم "المجال" مفهوم بصري صرف وفوق هذا فهو يعرف بالنسبة إلى لحظة التصوير:

"إن كاميرا مصوّبة نحو موضوع للتصوير تضم قسمًا بصرياً من صفحة تسمى الحقل (أو المجال - للمعرب) إم. بيبي - و - ج. ل. شاردان، قاموس السينما والتلفزيون" - ج ج بوفير - طبعة ١٩٦٥ - المجلد الأول ص ٣٨٤.

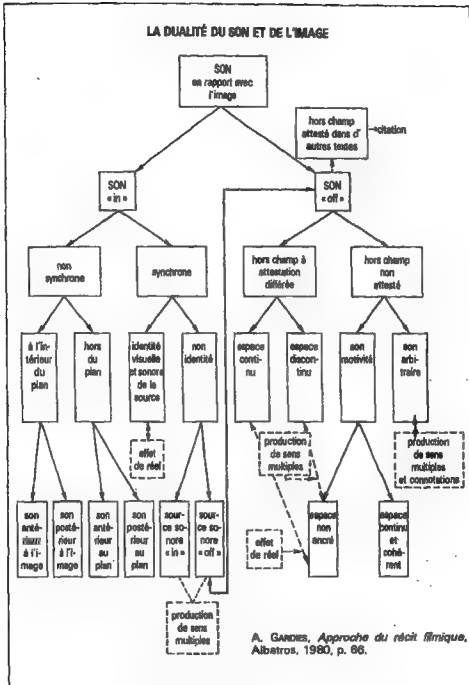
والحال، أن ما هو بدهي بالنسبة للمخرج ليس دائماً بدهيًا بالنسبة للمشاهد. وهكذا، كيف يكون المرء واثقاً لدى تصوير فلم أن الصوت المسموع، والذي لا يرى مصدره، لا يأتي من قسم مخفي من المكان داخل المجال (أو الحقل)؟ وإذا كان السياق يسمح بالفصل (كما هو الحال بالنسبة لمقطع تصوير الكنيسة المذكور سابقاً) ويحدث أيضاً أن يستمر عدم التحديد، وفيما عدا ذلك ينبغي الحذر جيداً من أن نستسلم لخداع عاداتنا الإدراكية فالأصوات التي يمكن صدورها في سياق معين تكاد لا تنتهي وطبيعتها بعيدة عن إمكانية توقعها دائماً. فهذه الموسيقى التي تنفجر في مقطع فلمي يصور

منظراً طبيعياً لا يبدو أنها يمكن أن تتأتى من الفسحة التي ضمن الحقل (المجال) حتى اللحظة التي يتيح لنا فيها تحرك شخص ما أن نكتشف أن مصدره ليس سوى جهاز راديو محمول كان حتى تلك اللحظة مخفياً وراءه وبالتالي فهو ضمن الحقل بكل بساطة. فتعريف للصوت الداخلي كصوت مصدره ضمن الحقل لا يسمح إذن بإعطاء وصف مرضٍ لمثل هذا المقطع الفلمي.

أما اعتبار صوت داخلياً عندما يكون مصدره مرئياً على الشاشة فيبدو تعريفاً أضمن؛ إذ أن اللبس يزول مع هذا التعريف: فالصوت سيعتبر خارجياً ما دام جهاز الراديو غير مرئي على الشاشة ويصبح داخلياً منذ اللحظة التي يدعه فيها الشخص يظهر لعيوننا. كما أن هذا التعريف يتيح إدراك التأثير الذي يحدثه ظهور جهاز الراديو. غير أن مشاكل أخرى تبرز على صعيد آخر.

لنفترض مقطعاً ضخماً جداً لميناء ساعة منبهة يحتل الشاشة كلها. فنسمع على شريط الصوت صوت الآلة: تك، تك، تك، تك. فهل نقول أن الصوت المسموع خارجي لأن الآلة، وهي المصدر الحقيقي للصوت، غير مرئية على الشاشة أم نعتبر المنبه بمجموعه مصدراً للصوت، إذ أن الصوت يعتبر عندئذ كصوت داخلي؟ ولناخذ مثلاً آخر: لنفترض شخصاً وهو يتكلم؛ فمرة يبدو أمامنا ومرة يدير ظهره إلينا، فهل نقول أن الصوت داخلي عندما يدير الشخص وجهه (ونرى فمه) وخارجي عندما يدير ظهره؟ أم نعتبر الشخص كمصدر للصوت؟ وهكذا نرى أن ما هو موضوع البحث هنا إنما هو تعريف مفهوم المصدر الصوتي.

## LA DUALITÉ DU SON ET DE L'IMAGE



A. GANDIES, *Approche du récit filmique*, Albatros, 1980, p. 86.

تثاقفة الصوت والصورة

الصوت في علاقته مع الصورة

ومن جهة أخرى نجد أن المقارنة صوت داخلي / أم / صوت خارجي، تعاني من لا تساوق مزعج. فأملم الصوت الداخلي نرى أنواع الصوت الخارجي تتكاثر. وهكذا نرى الأميركيين يميزون بين الصوت *الداخلي* والصوت *الخارجي* (والاثنان كلاهما صوتان تخيليان) والصوت *الزائد* (عندما يكون مصدر الصوت خارج التخييل (extra diégétique): تعليق - موسيقى مرافقة، إلخ. بل إن سرج داني يعقد الأمور أيضاً باقتراح تصنيف ذي أربعة حدود: داخلي، خارجي، منغلق، خلالي (in, off, out, through) [ "الأرغن وللشراق" الصوت الخارجي (off) وبعض الأصوات الأخرى" مجلة *لغات السينما* (cahiers du Cinema) العدد ٢٧٨-٢٧٩-١٩٧٧ ص ص ١٩-٢٦]. ثم يأتي د. برشيرون من جهته فيرسم الزوايا الأربع للصوت *الخارجي*:

صوت داخلي (voise interieure) صوت خارجي غير موسوم (off non marqué)  
صوت ارتدادي (voise sur flash-back صوت تطبيقي (commentaire)

وعندما عمل م. ماري على فلم آ. رينه - "مورييل" - نجده لم يحرص أقل من خمسة أنواع من الصوت *الخارجي* التخييلي (diégétique) هي: الصوت *الخارجي* في فسحة متجانسة والصوت *الخارجي* بتأخير محور عن محور (محور بصري / سمعي) والصوت *الخارجي* بواسطة مونتاج موازي لمشهدين مترامين، والصوت *الخارجي* عن طريق كلام مستقل عن الصورة، والصوت *الخارجي* عن طريق تفاوت مطلق بين محاور بصرية ومحاور

---

١ للشراق كلمة مستعملة بمعنى مروحة تمتص الهواء من الداخل وتطلقه خارجاً -  
المعرب

صوتية [موريل]، غاليليه - ١٩٧٤ - ص ص ٨٩ - ٩٥]. إن هذا التعداد ليس كاملاً بالطبع. غير أننا في هذه الأوضاع يمكن أن نتساءل عما إذا كانت المقارنة صوت داخلي / صوت خارجي يبقى لها معنى. فبالتعارض مع عدد كبير جداً من المفاهيم الأخرى يصل مفهوم الصوت *الدخلي* إلى أن لا يعود يتعارض مع شيء البتة؛ أما مفهوم الصوت *الخارجي*، من جهته، فينتوع إلى درجة يصل معها إلى التمتع في كثرة من المفاهيم ليس بينها سوى القليل القليل من العلاقات.

وثمة ما هو أخطر من هذا أيضاً: فمفهوم الصوت *الدخلي* يقوم في الواقع على توهم، ذلك أن الصوت، بالنسبة للمشاهد، لا يأتي أبداً في الحقيقة من مجال الفيلم (أي من التخييل (diégese) بل يأتي هنا دائماً من مصادر (المعلق، عازف البيانو، الأوركسترا، مكبرات الصوت) واقعة في مجال العرض. وبالتالي فنحن لا نستطيع أن نؤسس مفهوماً على التعاضية "مصدر ممثل / أو / مصدر غير ممثل" ولا على للتعاضية "مصدر في المجال / أم / مصدر خارج المجال". وذلك لسبب بسيط هو أن مصدر الصوت الفلمي يكون في جميع الأحوال خارج الشاشة وخارج تخيلية الفيلم.

إن أكثر المنظرين يدركون للضعف النظري لهذه المفاهيم. وبالرغم من أن غارديس يضعها في رأس تصنيفه، فإنه يصل إلى استنتاج قريب من استنتاجنا: "إن ضبط العلاقات السمعية - البصرية انطلاقاً من التمييز 'دخلي / خارجي' لا يمكن أن يؤدي إلا إلى مأزق على الصعيد النظري، لأن هذا التعارض توهمي تماماً وينجم عن الذاتية التقلية فقط".

وهذا هو أيضاً رأي د. شاتو: "إن المزوجة دخلي / خارجي يجب أن يعاد بحثها.



#### د. تحليل دشاتو

إن الأهمية الكبرى لمقاربة د. شاتو هي رد فعله ضد جميع الافتراضات المسبقة (عقيدة الواقعية السمعية - البصرية، الامتياز الممنوح للكلام) التي ينتج عنها قَصْر العلاقات بين الصور والصوت على بعض البنى، فالمرمى هو تحقيق السمعي - البصري الممكن وليس الملائم". [ص ١٧٥]. ويستند التحليل إلى فلم آلن روب-غريليه *الرجل الذي يكتب*. فهذا الفلم يشكل فعلاً، بفضل عمل ميشيل غانو اللّائع "مخبراً سيميائياً" حقيقياً لدرس العلاقات بين الصور والأصوات. ونحن لن نحتفظ من هذا التحليل إلا بالاستنتاجات المتعلقة بالتفكير النظري الذي هو موضوعنا هنا.

د. شاتو، *السينما كخطاب* - منشورات سوربون ١٩٨٦ وبصورة خاصة الفصل الخامس: مشروع سيميائية العلاقات السمعية البصرية في فلم "ص ص ١٢١ - ١٧٥.

ويبدأ د. شاتو بأن يربط بالتعريف التقليدي للثلاثية "الكلام والضجيج والموسيقى" كلمات تعني "مولد" التعبير [متراً]، مقارنةً بتعابير *وظيفية*" [ص ١٤٠] وهاتان المقاربتان لا تؤديان إلى تقطيع مجال الصوت بطريقة واحدة، فمن الممكن فعلاً في فلم ما، استعمال المادة المسماة "كلام" لا من أجل قيمتها السيميائية، بل كعنصر من بنية موسيقية أو كضجيج يسهم في إنتاج جو صوتي ما (وهكذا نجد في فلم "رصيف المرفأ" أن الكلام باللغة الألمانية هو في أكثر الأحيان غير مفهوم حتى بالنسبة لاختصاصي في اللغة الألمانية؛ أما وظيفتها فهي أن تخلق جواً مثيراً للقلق) وبهذه الطريقة نفسها يمكن تنظيم المادة "ضجيج" في بنية موسيقية (فكل الموسيقى المسماة "حسية" مؤسسة على هذا المبدأ)؛ ففي المقدمة الموسيقية وفي الفاصل الموسيقي لفلم

الرجل الذي يكتب" نجد أن تركيب مختلف عناصر شريط الصوت (القرعات والانفجارات وطققة الرششات وخرير الماء، إلخ) مصمم ليشكل مجموعة موسيقية حقاً؛ وفي فلم "ماسات الليل" (لجان نيميك) لا نجد أية موسيقى بالمعنى "المادي" للكلمة غير أن هناك موسيقى تتولد من العمل الجاري على وقع خطى الهاربين في الغابة.

وهكذا يصل د. شاتو إلى إبراز ثلاثة أنماط كبرى للتنظيم الصوتي شبه مستقلة عن مادة التعبير التي تعمل كحاملة لها:

"التنظيم الألمني"

"التنظيم الموسيقي"

للتنظيم المسؤول عن تركيب أصوات الضجيج الذي هو بسيط، إذا صح التعبير، بين النمطين الآخرين من التنظيم (فأصوات الضجيج لها وظيفة سيميائية دون الأغراض للصوتية المركبة تركيباً السنياً ولكنها أقوى من الأغراض الصوتية المركبة تركيباً موسيقياً).

من المعروف أن هذه الأنماط من التنظيم تكون شبه مستقلة عن مادة التعبير إذ يبدو تماماً أن البنية الألمنية لا تعني سوى للمجموعة الثانوية المادية من الرنات الصوتية؛ وبالمقابل فإن التنظيم للموسيقى والتنظيم الذي يشكل الضجيج ينطبقان على كامل مساحة للدائرة الصوتية.

ويعتمد د. شاتو في هذا التحليل على بعض النقاط التي أبرزها م. فانو في "تحوٍ جدلية للفلم الصوتي"، "تفاخر السينما" للعدد ١٥٢ في المقال "الموسيقى الفلمية" من "الموسوعة العالمية" (المجلد الرابع) وفي مداخلته في مؤتمر ميريزي، "الصوت والمعنى" في "سينما الحداثة"، كلنلميك، ١٩٨١ ص ص ١١٤ وما يليها.

أما فيما يتعلق بتشكيل "الضجيج" فيسرتنا أن نضيف ما يلي: أن أول ما يميز هذا النمط من التنظيم هو وظيفته في الرجوع إلى صورة مصدر الأصوات المسموعة: وهكذا إذا جرى الحديث عن ضجيج المطرقة النفارة أو ضجيج طائرة عمودية أو ضجيج الشارع، إلخ فالكلام يعمل كضجيج عندما لا نلتقط منه سوى المعلومات عن طبيعة مصدره (مثلاً: هذا ألماني يتكلم، وهؤلاء أطفال يلعبون). وهكذا فالضجيج يحتل هنا مركزاً وظيفياً غاية في الأهمية على الشريط الصوتي، لأنه على المفصل بين الصوت والصورة.

درجة السيميائية	+	-
المهام	تركيب ألمني	تركيب موسيقي
المواد المعنوية	كلام	ضجيج / موسيقى / كلام / ضجيج
		صورة المصدر

حول مسألة للضجيج اقرأ ش. متر "المدرّك والمسمى" "تحو جمالية نون عائق"  
 "خلاط ميكل دوفرين" UGE ١٠/١٨-١٩٧٥- ص ص ٣٤٥-٣٧٧.

وهناك مقترحات أخرى تتعلق بـ "تركيب الجملة السمعية البصرية".  
 إن التأكيد الذي يتحكم في التحليل كله، أنه ليس ثمة أي تضيق على العلاقات بين الصور والأصوات في السينما؛ أما إغفال ذلك فإنه يعني التخلي عن المنظور السيميائي للوقوع في منظور جمالي معياري؛ وأما وضع هذا الموقف موضع التطبيق فلا يتم بدون صعوبات؛ فشغل الأفلام على الشريط الصوتي هو موحد النمط إلى درجة أننا نجد الكثير من الصعوبة

في تصور أنماط أخرى من العلاقات بين الصور والأصوات، غير التي تُعرض علينا عادة.

حول تمييط الصوت، اقرأ د. أفرون "ملاحظات حول شغل الصوت في الإنتاج السينمائي المنقط" "إن - سينما" نظريات وقراءة - عدد خاص من "مجلة الجماليات" ص ص ٢٠٧-٢١٨.

ويستنبط د. شاتو "مجموعة صغيرة من المفاهيم" تتيح النظر في الافتراضيات الرئيسية من التركيبات السمعية البصرية" [ص ص ١٤٨-١٤٩]:

*المناسبة*: مكان يحته صوت في السلسلة للفلمية

*المباشر*: المحيط السمعي البصري المباشر لكل مناسبة.

*مربوط / طليق*: نقول أن تركيبة سمعية بصرية ما مربوطة عندما يتزامن الصوت مع مصدره في الظهور؛ وإلا نكلمنا عن تركيبة طليقة.

*محسوس / موسيقي* يقال عن صوت أنه محسوس إذا تلقى تبريراً تخيلياً (diégétique) في ولحده من المناسبة على الأقل.

*تبرير مباشر / غير مباشر* هذا النظام يتعلق بالأصوات المحسوسة؛ ونقول أن صوتاً ما مبرر مباشرة عندما يكون مصدره الصوتي منظوراً على الشاشة بما لا يقبل الجدل. وبالعكس فإن التبرير غير المباشر يميز أصواتاً لا يكون مصدرها بادياً للعيان بوضوح بل وحتى غير ممثل أبداً (أصوات تدخل فقط في تناغم مع السياق البصري).

إن الربط بين هذه المفاهيم يتيح إظهار "خمس إمكانيات تركيبية رئيسية":

*مناسبة مرتبطة لصوت محسوس*: حيث يتواجد سياق ضجيج مسروح يعطيه ما يبرره.

*مناسبة مرتبطة لصوت موسيقي*: حلول صوت موسيقي مكان ضجيج لو حوفظ عليه لتواجد في مناسبة مرتبطة.

مناسبة *طليقة* لصوت محسوس: يتداخل الضجيج في سياق دون مبرر.

مناسبة *طليقة* لصوت موسيقي: فهو لا يحتل مكان أي صوت محسوس.

مناسبة *خالية* من صوت محسوس: الصورة تعطينا لنا ضجيجاً لا يمكن سماعه.

إن هذه المقترحات تشكل تقدماً لا يمكن إهماله في الجهد المبذول "لمفهمة" العلاقات بين الصور والأصوات. إن مفاهيم "مناسبات طليقة /مقابل/ مرتبطة" أو "تبرير مباشر / مقابل / غير مباشر" هامة بوجه خاص بسبب المسائل التي تشير إليها؛ غير أن هذه الأدوات تظل وصفية أكثر منها توضيحية. فما يجب فهمه هو "الاستدلالات" التي يستدل بها المشاهد ليفهم العلاقات بين الصور والأصوات.

### ٥٥ في سبيل مقارنة بتعابير استدلالية

إذا حاولنا حقاً أن نفهم كيف يفهم المشاهد العلاقات السمعية البصرية يتوجب البدء بالبداية. أي بدراسة الأوضاع النوعية التي يقوم فيها المشاهد بإقامة العلاقة بين الأصوات التي تبثها مكبرات الصوت وبين ما يعرض عليه لمشاهدته على الشاشة: وهذه هي مسألة الاستماع الفلمي.

### الاستماع الفلمي

سنقتصر ملاحظتنا على أئفه شروط العرض في النظام السينمائي السائد حالياً: أي بث الأصوات بواسطة مكبرات أحادية الصوت.

حول هذه المسائل اقرأ بيير شافير بحث *الأعراض للموسيقية* سويل - ١٩٦٦،

ليتين فوزيلييه "الكتابة الفلمية والكتابة الرادية" (in Cahiers d'études de radio-télévision, P.U.F, n° 6, Bela Balazs, Theory of film)

إن الاستماع الفلمي يشبه، من بعض النواحي، الاستماع المسرحي أو استماع هاوي الموسيقى أثناء حفلة موسيقية. فمشاهد السينما يكون في قاعة عرض محاطاً بمشاهدين آخرين؛ وبالرغم من أن الظلام يسود فإن الاتصال بين المشاهدين لا يلغى تماماً؛ فعن طريق ضجة وجودهم يدرك المشاهد حضور أمثاله؛ وأحياناً تقوم تيارات سمعية وأحياناً تصبح هذه الأصوات "ضجيجاً" بالمعنى الذي تعطيه النظرية إلى هذه الكلمة: فهي تعكس الاستماع الفلمي كما يعكسه صرير المقاعد وهدير آلة العرض وضوضاء الشارع، إلخ. غير أن مشاهد السينما، مثله مثل مشاهد المسرح أو هاوي الموسيقى، مشاهد "محفّز"؛ فقد قرر الخروج من بيته وقبل بدفع أجره مقعده لكي يأتي ويرى الفيلم. فالشوق إلى الفيلم يعمل في نفسه مثل هذه "التعليمات" التي تعطى إلى المشاركين في بعض الاختبارات النفسانية - الأسنية؛ وعندما يكون موجهاً ومركزاً على هذا الشكل تكون أذنه مستعدة لممارسة "استماع انتقالي" أي للقيام بالاستدلالات الضرورية لتمييز الأصوات الفلمية (الأصوات العائدة إلى الخطاب العاني في الفيلم) من الأصوات غير الفلمية.

ومن نواح أخرى، فإن الاستماع الفلمي يقترب من الاستماع إلى صوت الراديو والاستماع إلى أسطوانة أو إلى شريط مسجل: فالصوت الفلمي في الأوضاع الحالية للإنتاج والتوزيع السينمائي السائد، هو صوت "مسجل". ومواصفات مثل هذا الاستماع معروفة جيداً أي أنه سمع يتصف بالهلوسة السمعية كما أنه صوت مرّحل (منقول).

إن الاستماع المتصف بالهلوسة السمعية يتعرف بكون المرء يسمع صوتاً دون أن يرى مصدره؛ وهكذا فإن مشاهد السينما لا يرى المصادر

الأولى للأصوات الفلمية التي يلتقطها، كالأوركسترا التي سجلت موسيقى  
الفلم والممثلون بلحهم وعظهم الذين مثلوا الشخصيات، إلخ. كما أن  
الصوت منقول بواسطة المكبرات. ومن النتائج الكبرى لهذا الوضع أن من  
الصعب أحياناً تحديد منشأ الصوت بدقة. ذلك أن الكثير لما نلظنا نسمعه ليس  
في الحقيقة إلا مرئياً ومفسراً من خلال السياق. وهذه النقطة كان بيلابالاز قد  
أشار إليها إذ قال:

ثمة فرق كبير بين النقاط صوت وتحديد مصدره [...] وثمة فرق كبير بين  
تربيتنا البصرية وتربيتنا السمعية. ومن الأسباب التي تفسر هذا الفرق أننا في كثير  
من الأحيان نرى دون أن نسمع (عندما نرى شيئاً من بعيد وعندما ننظر من خلال  
لوح زجاجي أو عندما نراقب ما في لوحة ما أو صورة ضوئية). غير أن الفرص  
لا تتسع لنا إلا نادراً أن نسمع صوتاً في الطبيعة، وبصورة أعم، في الحياة، دون  
أن نرى شيئاً ما. وبالتالي فنحن غير متادين أن نستنتج استنتاجاً ما انطلاقاً مما  
نسمعه. وهذه للتربية غير الكافية لأننا يمكن استعمالها لإحداث تأثيرات مفاجئة في  
الأفلام الناطقة. لنفترض أننا في إفريقيا، ليلاً. وفي الظلام نسمع فجأة صغيراً، هل  
هي حية؟ وعلى الشاشة نرى شخصاً يلتفت مرعوباً نحو مصدر الصوت ويتشبث  
المشاهد بمقعده. غير أن الكاميرا تكرر نحو مصدر الصوت: هناك غلاية على فرن  
الغاز... [نظرية الفلم] (Theory of the film) - Dover Publication - ١٩٧٠ ص ٢١٢.

إن الاستماع المتصف بالهلوسة السمعية يقوم على هذا النحو بما يمكن  
أن نسميه **التنقل السيميائي للصوت** (desancrage semantique du son): فهو لا  
يعيدك مباشرة إلى صورة مصدره.

والاستماع "الهلوسي" (acousmatique) ليس بالضرورة منقولاً، فهكذا  
كان تلاميذ فيثاغورس يستمعون إلى "دروسه وهم مستترون وراء ستارة،

دون أن يروه وهم يتقيدون بأشد الصمت صرامة؛ فكان صوت المعلم يصل إليهم مباشرة، ولكن المعلم نفسه كان مخفياً عن عيونهم". (شايفر). وبالعكس فالاستماع المنقول (أو غير المباشر) (l'écoute relayée) يكون دائماً هلوسياً (acousmatiques) فعند الاستماع المنقول يكون ما يسمعه المستمع "معدلاً" (trafiqué) أي طرأ عليه عدد ما من التحولات بين لحظة إنتاجه من قبل مصدره الأول وللحظة التي يعاد إنتاجه واستماعه من قبل الموجّه إليه. وهكذا نجد الصوت الفلمي في كل مرحلة من مراحل إنتاجه يعاني من شتى التحولات: فعند تسجيل الأصوات (حيث المكروفونات ليست أدوات حيادية؛ بل هي تقوم بنوع من تضبيب الصوت (cordage du son) وتعزل رجعه الظاهري، إلخ)، وفي لحظة إعادة تسجيل شريط الصوت نهائياً على الحامل البصري؛ فالصوت للبصري له شريط عابر ضعيف جداً، فهو مثلاً لا يعمل جيداً في الأصوات الحادة التي تتجاوز العشرة آلاف نبضة؛ وعند العرض، مهما كانت درجة دقة المضخم ومكبرات الصوت المستعملة فإن لكل جهاز لإعادة إنتاج الصوت رنّه الخاصة أو "لونه" الخاص.

وبين هذه التحولات تحول يتطلب التوقف قليلاً عنده. فعند التسجيل أو على الأقل عند التسجيل بصوت أحادي، يتم الانتقال من مجال صوتي ذي أربعة أبعاد (ثلاثة أبعاد مكانية + الشدة) إلى حيز (مجال) ذي بعد واحد: فالموضوعة الحيزية (المكانية) للمصادر الأولى للأصوات المبتوثة لا يعود للتعرف عليها ممكناً في مكان الاستماع الجديد إلا عن طريق فوارق الشدة: "قفي مكبر الصوت لا يعود الصوت بعيداً أو قريباً بل أقوى أو أضعف، تبعاً لطول للمسافة، بينه وبين المذياع (المكروفون)". (شايفر، ص ٧٧).



ومن جهة أخرى نجد في بعض أوضاع التجديد (أي إعادة إنتاج الصوت - المعرب) الكثيرة التكرار في السينما (بث في صوت أحادي يعاد نقله بواسطة عدة مكبرات للصوت) أن الصوت يخرج حتى عن موضوعة هذه المصادر - الترحيلية (أي مصادر الصوت البديلة عن مصدر الصوت الأصلي - المعرب) التي هي مكبرات الصوت. وثمة ظاهرة معروفة جيداً هي أنه عندما تقوم عدة مكبرات للصوت بنقل إرسال صوتي واحد، فإن الصوت ينتشر في الجو بشكل لا يعود في الإمكان موضوعة (أي تحديد موضع - المعرب) مكبرات الصوت. وهكذا فإن الصوت في حال نقله بواسطة جهاز (ما) يظهر وكأنه محرر لا من موضعيته الأولية وحسب (كالأوركسترا والممثلين) بل ومن موضعه المكاني الثاني (مكبرات الصوت): إنه ينتشر في كل المجال المحيط به.

إن هذه الظاهرة، ظاهرة انتقال الموضع المكاني، مرتين، الذي ينضاف إلى الانتقال السيميائي (désancrage sémantique) الملحوظ سابقاً، تزداد قوة أيضاً في السينما نتيجة لكون العرض يجري في الظلمة. وهكذا يظهر الاستماع الفلمي كاستماع توهمي (هلوسي - المعرب): بالنسبة للمصادر الأولى للأصوات (فالموضوع موضوع أصوات مسجلة) وبالنسبة لمصادرهما الثانية لأن المشاهد لا يرى مكبرات الصوت. وهكذا فإن الصوت الفلمي المفصول جزئياً عن ما يشكل منشأه يعوم في جو العرض الذي يمكن استعماله لأصوات أخرى ويكفي عندئذ أن تستضيء الشاشة لكي يجد المشاهد نفسه مدعواً إلى موضوعة الأصوات والصور (لا سيما وأنه محفز ليفعل ذلك كما رأينا سابقاً).

### ثلاث مسائل

إن التحليل الذي قمنا به لتوكم يتيح فهم ما يجعل علاقة الصور والأصوات علاقة ممكنة؛ غير أن العمليات الموصوفة حتى الآن هي عمليات سلبية إذا صح التعبير: إلغاء الأصوات غير الفلمية بفضل استعمال استماع انتقائي، وإبعاد الأصوات الفلمية عن مصادرها الأولى أو الثانية. وينبغي الآن أن نأخذ المسألة من جانبها الإيجابي: أي تحليل العمليات التي تتم بها فعلاً تلك العلاقة بين الصور والأصوات. ونحن ننتمي ثلاث مسائل: مسألة إنتاج تأثير التزامن، ومسألة جعل الأصوات تخيلية (diegétisation des sons)، ومسألة تركيب المصادر الصوتية في الفلم.

### التزامنية

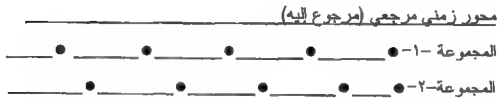
إن ضرورة إدخال كود التزامنية، بالنسبة للمشاهد، تحضر كلما جرى إنتاج رسالة مؤلفة من مسلستين زمنييتين (أو أكثر من مسلستين فيها صور + موسيقى، أو صور + كلام، أو صور + ضجيج، وحتى صور + صور (وهذا هو الحال عندما يكون هناك عدة شاشات معاً كما في فلم نابليون للمخرج آبل غانس أو في العديد من منشآت الفيديو ولكن العلاقة بين مسلسلات الصور يمكن إنتاجها أيضاً داخل مقطع واحد كما في هذه المقاطع من الهزليات الموسيقية حيث يرقص في وقت واحد راقصان أو مجموعتان من الراقصين. الخ.

إن تعريف مفهوم التزامنية يعنى في وقت واحد علاقات تركيبية - تعبيرية تنالية (syntagmatiques) وعلاقات تركيبية - تعبيرية مترامنة. إن

"مجموعتين راقصتين" ستوصفان بأنهما متزامنتين إذا كانتا مبنيتين على أساس "الإيقاع" نفسه.

نحن نستعمل عمداً كلمة "مجموعتين" للفضاضة، لأننا ننوي إعطاء تعريف أقل ما يكون ارتباطاً بطبيعة العناصر المحسوسة: الكلام والضجيج والموسيقى والصور.

و "الإيقاع" هو تنظيم للأزمنة (durées) (الموسيقية أو الديمومات الموسيقية - المعرب) فهو ينظم التماسك بينها والمسافات الفاصلة (espacement) والزمُر (groupements)، إنه توزيع للنبرات (accents)، إنه يتحكم في العلاقة الخاصة بكل منها". علاقة حضور وغياب العناصر المكونة للطبقة المدروسة [لا شارتر - الموسوعة العالمية - مادة الإيقاع Encyclopedias Universals, article "Rythme"] إن وحدة الإيقاع شرط ضروري ولكنها غير كافية إذ يمكن أن تكون مجموعتان على إيقاع واحد مع كونهما متفاوتتين بالقياس إلى المحور الزمني المرجعي:



ولكي يتم إنتاج المجموعتين المتعاقبتين أو (المتسلسلتين) كمترامنتين، يجب أن تستجيب للشرطين التاليين في التركيب التعبيري: أن تكونا متشأنتين على الإيقاع نفسه (قضية علاقات تركيبية - تعبيرية تعاقبية) وأن تكونا

منشأتين بحيث تتطابق "العتبات" الإيقاعية مع المحور التزامني المرجوع إليه  
(قضية العلاقات التركيبية التعبيرية التزامنية).

ونحن نقصد بكلمة "عتبة" بدايات ونهايات المتتاليات الإيقاعية

محور زمني مرجعي

المجموعة ١- • • • • •

المجموعة ٢- • • • • •

فإذا قررنا أن نمثل كون المجموعتين من إيقاع واحد بالحرف (ق)  
وكون المسلسلتين من عتبة واحدة بالحرف (ع) فإن صيغة التزامنية سنكتب  
(ق ع). وبمجرد استنتاج منطقي نستطيع أن نتوقع ثلاثة علاقات أخرى  
انطلاقاً من هذا التعريف:

ق ع	ق ع
ق ع	ق ع

فلنتفحص كل علاقة من هذه العلاقات على التوالي:

ق ع: الإيقاع واحد في المجموعتين ولكن العتبتين مختلفتان: فالثابتة  
المقررة على مستوى الإيقاع تتيح خلق تأثير متفاوت على مستوى العتبتين  
بحيث يحس المشاهد انطباعاً بمجموعتين متماثلتين ولكن كلاً منهما تجري  
وراء الأخرى (انظر الغناء "في تناغم"): وسوف نسمي هذه البنية زوال  
التزامن "أو" (الكميل التزامن).

قَ غَ: إيقاع المجموعتين وعتباتهما يختلفون، ولما لم تكن هناك ثابته، فإن المشاهد لا يحص بتفاوت بل باستقلالية كل من المجموعتين أي بعلاقة انفصالية. وسندعو هذه البنية لا تزامن".

قَ عَ: عتبتا المجموعتين متماثلتان، ولكن الإيقاعين يختلفان؛ أما ثابتتا البداية والنهاية فتجعلان فوارق الإيقاعين محصورة بشكل خاص. وهكذا سننكلم عن أو "اللا توافق".

ويمكن أن يظهر "اللا توافق" ذاته في شكلين: مجموعتان لهما إيقاعان مختلفان (علاقة انفصالية) أو ساملتان لهما إيقاعان متعارضان (علاقة تضادية أو انعكاس).



وعلاوة عن هذا التصنيف (الذي يظل بدون شك تصنيفاً ناقصاً) نود أن نشير إلى الفوارق بين هذا النوع من المقاربة والمقاربات السابقة:

أ- إنه يجعل من التزامنية كوداً مختلفاً عن كود العلاقات السيميائية (الذي كانت "المزمنة" تختلط به عند كراكوير) ومتمحراً من الموضوعة (ancrage) الواقعية (التي كانت تضيق حيز تطبيق "التزامن" بالمعنى الدقيق عند كراكوير).

ب- إنه يصف التزامن كتأثير تنتجه إقامة الترابط بين بنية تركيبية - تعبيرية تعاقبية (الإيقاع) وبنية تركيبية تعبيرية تزامنية (العتبات).

ج- وهو، أخيراً، يتيح للمرء أن يفهم كيف يمكن إحداث تأثيرات  
تزامنية بين متسلسلات مختلفة في شريط الصوت (بين كلام وضجيج  
وموسيقى)، أو بين متسلسلات مختلفة من شريط الصور - مثلاً، بين  
الحركات التي "في" الصورة وحركات الصورة (مثلاً: لقطة متحركة أو  
بانورامية متزامنة مع انتقال شخص ما) أو بين حركات في الصورة نفسها  
(مثلاً تزامن بين حركات عدة راقصين في الهزليات الموسيقية) - وبالطبع  
بين أي "مقطع" كان من شريط الصور وأي "مقطع" كان من شريط الصوت  
وهنا نتعمد مرة أخرى أن نستعمل اصطلاحاً فضفاضاً مثل اصطلاح "مقطع"  
إذ يمكن أن يتعلق الأمر بوحدة مختلفة للغاية من حيث طبيعتها وطولها: إن  
التزامنية تشمل ظاهرات تبدأ من تغيّر للموسيقى لدى الانتقال من مشهد  
سردي إلى آخر - وتصل إلى علاقة الكلام بحركات الشفاه أو وقع خطوات  
- صور يخطوها سائرون، إلخ. وتبعاً لطول المقاطع المعنية ستميّز بين  
تزامن دقيق: بين مقاطع صغيرة، وبين تزامن عريض بين مقاطع كبيرة.

## ٢- تخيلية الأصوات (Dégétisation des sons)

والمسألة التي نود أن نبحثها هنا تُطرح كما يلي: كيف يتوصل المشاهد  
إلى أن يفهم أن صوتاً ما يفترض فيه أن يكون مصدره (أو لا يكون) في  
عالم القصة المروية؟ أو بتعبير آخر كيف يتم إنتاج "التأثير التخيلي" (effet  
diégétique) لصوت ما؟

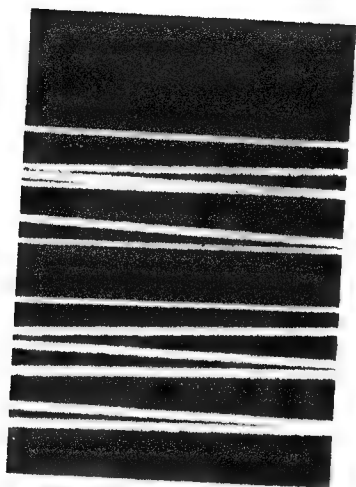
ولنذكر هنا أن المقصود بكلمة "تخيلي" (diégèse) ذلك العالم الذي يعرضه لنا الفلم. وبالتالي فإن الصوت "التخيلي" هو صوت مصدره في العالم الذي ينتجه الفلم. إن بعض الأمثلة سيساعد في إعطاء فكرة عن حقيقة المسألة وعن تعقد الظاهرات التي يطررها.

سنأخذ أولاً أمثلة تدخل فيها ظاهرة التزامن الدقيق كما عرّفناها لتوتا. أما فرضيتنا فهي أن كل معالجة على نمط التزامن الدقيق تنزع إلى تسبب موضعة الصوت في عالم للفلم (ancrage diégétique) ولكنها تعتبر أن هذه الموضعة لا تصبح فعلية إلا إذا ثبتت قيمتها بتدخل كودات أخرى.

وفي "الخطوط الشاقولية" لنورمان ماك لارن، أن تأثيراً لزامن دقيق يتواجد بين حركات الخطوط الشاقولية التي تشكل شريط الصور وموسيقى شريط الصوت، غير أن الموضعة في عالم الفلم (l'anerage seigétique) التي يمكن أن تخلقها هذه العلاقة تصبح فوراً بدون قيمة. ولنحدد العمليات التي تؤدي إلى إلغاء القيمة هذا.

**العملية الأولى:** تعيين المصدر المسموع، وهذا التعيين يستدعي تدريبنا الثقافي في عالم الأصوات (كفاءة موسوعية صوتية)؛ فإذا أتاحت لنا معارفنا، على هذا الصعيد، أن نتعرف على صوت القيثارة أصبح من الممكن إجراء العملية الثانية.

**العملية الثانية:** إنتاج صورة مصدر الصوت الذي تم تعيينه؛ وهنا نستدعي كفاءتنا الموسوعية البصرية.



نورمان ماك لارن :  
الخطوط الشاقولية



إن هاتين العمليتين اللتين تتحكمان في العلاقات السيميائية بين الأصوات ومصدرها، تشكلان ما نقرر تسميته "الكود السيميائي البياني" (le code sémantique énonciatif)

**العملية الثالثة:** مقارنة الصورة التي نكوّنها عن مصدر الصوت مع الصورة المعروضة لنا على الشاشة، فإذا كنا نعرف أن القيثارة آلة ذات أوتار شاقولية، أمكننا رصد عدد من السمات المشتركة: مثل استقامة الخطوط، وشاقوليّتها وتعددها، الخ. وفي المقابل فإن سمات أخرى تحاصر كل محاولة لمحاكاة الخطوط الواردة على الشاشة مع أوتار القيثارة الذي ينتج الأصوات: فمن جهة تبدو الخطوط بشكل واضح وكأنها مرسومة لا كمجرد تصوير ضوئي لأوتار الآلة؛ ومن جهة أخرى فإن حركاتها على الشاشة (وهي تدور على الشاشة في مكان ذي ثلاثة أبعاد وتتحد في خط واحد، الخ) لا تتطابق في شيء مع حركات أوتار قيثارة يعزف عليها موسيقي.

في هذه الأوضاع، يحدث توافق سيميائي وإيقاعي ما بين شريط الصوت وشريط الصور، ولكن الموضوعة في عالم الفلم نفسها تضع قيمتها. وعند ذلك نعتزف بأن الصوت خارج عن جو الفلم أي خارج عن العالم الذي تنقشه صور الفلم.

ولنفترض الآن لحظة قريبة مضخمة لوجه شخص وهو يتكلم وأن ثمة تأثير تزامن دقيق يربط حركة الشفتين بالكلام المسموع. إن تأثير التزامن الدقيق هنا ليس كافياً لينتج موضوعة القول في عالم الفلم؛ فلنتخيل فعلاً أن الأقوال بدلاً من أن تكون متزامنة مع حركات شفهي الشخص إنما تتزامن مع حركات جفونه؛ إن أحداً (إلا في حال فرض قراءة خاصة) لن تأتيه الفكرة

بأن يعتبر هذه الجفون مصدراً للكلام المسموع؛ ذلك أننا نعلم أن اللفم مصدر صوتي بينما الجفون ليست كذلك، وبالتالي أن الموضوعة التخيلية (l'ancrage diégétique) يمكن (أو لا يمكن) أن تحدث. فثمة ضرورة إذن إلى كودين لتفسير إنتاج الموضوعة التخيلية في الحالة المذكورة: كود التزامن و كود تعيين المصادر الصوتية في العالم".

أما كود تعيين المصادر الصوتية فيعمل بدقة على الصعيد البصري (إنه يقول ما يمكن وما لا يمكن التعرف عليه كمصدر في عالم معين). وهو، بعكس الكود السيميائي البياني، لا ينتج بذاته أية علاقة بين المصدر والصوت. وبالتالي نستطيع أن نتساءل إذا لم يكن الكود السيميائي البياني ضرورياً أيضاً لإنتاج الموضوعة التخيلية (l'ancrage diégétique). ولكي نبحت هذه النقطة سننهج طريقة المبادلة (Commutation). فلنبدل الكلام الملفوظ بنباح (صوت الكلب) مع الاحتفاظ بالتزامن مع حركة الشفتين؛ إن الموضوعة في عالم الفلم (l'ancrage diégétique) تبقى. فالكود السيميائي البياني لا يتدخل في التركيبة المنمعة البصرية.

قاعدة: عندما يكون عنصر من شريط الصور معيَّناً بوضوح كمصدر صوتي (عن طريق كود تعيين المصادر الصوتية في العالم) فإن إيجاد علاقة تزامنية دقيقة بين هذا المصدر وبين الشريط الصوتي يكفي لإنتاج الموضوعة التخيلية للصوت المسموع، مهما كانت العلاقة السيميائية البيانية التي ينقلها الصوت.

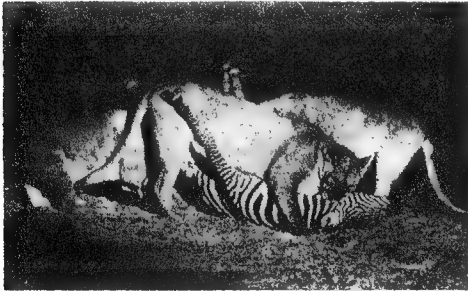
إن هذه القاعدة تشهد بخلية شريط الصور على شريط الصوت في إنشاء المصادر التخيلية للفلم. فهكذا نجد في المثال المذكور الذي يزامن النباح مع حركة شفتي شخص ما، أن ما يتم تعيينه كمصدر صوتي في

شريط الصور (شفتا الشخص) هو الذي يعمل فعلياً كمصدر صوتي وليس المصدر الحقيقي للصوت (أي الكلب الذي يرنكا إليه الكود الميمائي البياني).  
إن كود تعيين المصادر الصوتية والكود الميمائي البياني يعملان دائماً بالرجوع إلى عالم معين. وهكذا فبالرجوع إلى عالماً اليومي الذي يعلمنا أن الفلم معروف كمصدر صوتي أو أن الأصوات ذات الخطوط الشافولية ترجعنا إلى صورة قيثار؛ أما في عالم الأحلام أو في عالم خيالي؛ فيمكن أن تجري الأمور بصورة أخرى؛ إذ يمكن تماماً، مثلاً، أن تكون الأجفان أو أي جزء آخر من الجسد (كما في الفلم الخلاعي "الجنس الذي يتكلم") هي التي تعمل كمصدر للصوت.

ويستطيع كل شئ أن يبني عالماً المرجعي. وعلى كل حال، وكما سبق أن لاحظنا لدى درس العلاقات النماجية، فإن الرجوع إلى العالم اليومي هو المفترض مسبقاً وفوراً لدى المشاهد في السينما التصويرية ولا سيما في السينما التي تعمل على طريقة التصوير الفوتوغرافي. وكل تشويه لنواميس هذا العالم بخلق تنازع بين نموذج الحقيقة اليومي ونموذج الحقيقة الذي يبنيه الفلم سينتج بالتالي تأثيراً خاصاً. إن الخيالي (أو الفلم الخيالي - المعرب) ونوعاً من الهزلي يتلاعبان بكثرة على هذا التوتر بين عالمين من المرجعية، فمثال الإنسان الذي ينبغي يمكن أن ينتسب إلى هذا النوع أو إلى الآخر.

في "المقلب والمنى" (فلم من إخراج فرانسوا بل وجيرار فيين - ١٩٧٦) أخذ المسؤول عن شريط الصوت، ميشيل فافو، يتسلى بمزامنة حركات أذان الزرافات مع جلجلة أجرام. إذا قبلنا للفرضية بأن كل تأثير تحدثه مزامنة دقيقة يميل إلى

إنتاج تعليق تخيلي (accrochage diegetique)، وإنما سنستنتج من ذلك أن أذان الزرافات تحدث جلجلة أجراس. وليس مستبعداً أن يضفي بعض المشاهدین قيمة على هذه الموضوعة التخيلية. والأرجح بالنسبة لأكثرية المشاهدین أن معارفهم الناتجة عن كود تعيين المصادر الصوتية في عالم الحيوان ستأتي لتزيل قيمة هذه الموضوعة وجعل هذه الأصوات تتأرجح في فضاء خارج عالم الفلم: غير أن تكرار التأثير والإصرار الذي يصير به الفلم على الجمع بين جلجلة الأجراس وأذان الزرافات يتوصل في النهاية إلى إنتاج منظومة مرجعية خاصة بالفلم، موازنة لمرجعية عالم الحيوان بحيث أن المشاهدین يتوصلون في آخر المطاف إلى تقبل الاعتقاد بأن أذان الزرافات تحدث تلك الجلجلة بالرغم من علمهم بأن هذا الصوت لا يمكن إلا أن يكون من خارج عالم الفلم. وهذا يقدم نظام مرجعي مزدوج تكون نتيجته إنتاج علاقة تخيلية (معزوة إلى عالم الفلم - المعرب) وضدها في آن معاً. وقد نجد العديد من الأمثلة الأخرى عن هذا النمط. والأرجح أن هذا التلاعب بارتباط الأضداد يسهم إسهاماً قوياً في إعطاء فلم "المخلب والسن" هذا البعد الخرافي الذي يشكل قوته وفردانيته، (ألا يتصف الخرافي والوهمي، كما يقول ليفي سترأوس، بأنه المكان الذي يمكن أن يلتقي فيه الأضداد؟)



ف. بـ - و - ج. فيين « المخلب والسن »

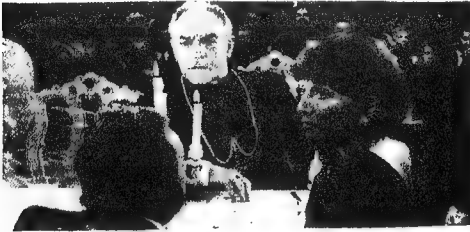
إن مثلاً أخيراً مبيّح لنا أن نعطي فكرة عما يحدث عندما لا يتدخل كود التزامنية. ونقصد القصة التي يرويها الملازم في *شبح البورجوازية المصري* للويس بونويل. فعلى الشاشة شخصان هما الأم وابنها. ومع أن أحداً منهما لا يحرك شفّته فإننا نفهم أن للكلام الذي نسمعه يصدر عن الأم ويتوجه إلى الابن. وهذه القدرة (المدهشة) على الفهم هي التي نود أن نفهمها من الآن فصاعداً:

فالرجوع إلى نمط الحقيقة *الذاتي* المذكور دون إيهام منذ بداية المشهد (حيث الاستدكار تسبقه لحظة متحركة أمامية تعزل وجه الراوي في صورة مضخمة؛ أما أقوال الملازم فتبرز بطريقة بدهية كأقوال خيالية، الخ) يفسر كوننا قد قبلنا بوجود علاقة غير مطابقة لنموذج الواقع اليومي ولكنها لا نستطيع أن نكون تفسيراً كافياً للموضوعة التخيلية؛ وثمة علاقات كثيرة أخرى يمكن فعلاً اقتراحها بالرجوع إلى هذا النموذج: كصوت الذاكرة؛ وصوت القنر الخ. ومن جهة أخرى لا نستطيع التحدث هنا عن تزامنية دقيقة حتى ولا عن تزامنية واسعة؛ بل كل ما نستطيع قوله هو أن ثمة علاقة تركيبية تعبيرية تزامنية بين بث الأقوال ووجود الأم والابن على الشاشة؛ غير أن هذه العلاقة لا تفيدنا بشيء؛ إنها تستطيع أن تعمل العمل نفسه مع أقوال من خارج عالم القلم (extra diégétique).

والواقع أن هذه للموضوعة تبدو ناجمة عن أخذ ثلاثة عوامل في الحسبان:

آ- ردود فعل الابن: إنها تبرهن لنا أن للصوت الذي نسمعه مسموع أيضاً في عالم القلم.

ولنذكر هنا أن هذا المقياس هو الذي يساعد د. برشرون في تعريف الصوت التخيلي (le son diégétique): "إذا عدنا إلى الشخص كمستمع مفضل ضمن جو عالم الفلم (espace diégétique) نجد أن المقارنة بين الصوت التخيلي (صوت عالم الفلم) والصوت شبه التخيلي تحدد نمطين من الانتقال، فالتخيلي (le diégétique) ينتقل من أفلم إلى المشاهد مروراً بالشخص (الشخص الظاهر في الفلم - المعرّب) (فما أسمعه أنا، المشاهد، مفروض في الشخص أنه يسمعه أيضاً) أما شبه التخيلي فينتقل من الفلم إلى المشاهد مباشرة دون وساطة الشخص [الصوت في السينما في علاقته بالصورة وعالم الفلم" ص ٨٣].



« سحر البورجوازية الميري »

C. Brünel : (le charme secret de la bourgeoisie)

ب- معرفتنا المسبقة برنة صوت الأم. وهذه المعرفة، الناجمة عن تدريب خاص بالفلم، هي التي تتيح لنا (باستعمال الكود السيميائي البياني الخاص بالفلم) أن نعلم أن الصوت المسموع هو صوت أحد الشخصين اللذين نراهما على الشاشة: الأم وليس ابنها.

ج- البنية النحوية للجمال الملفوظة: هي مطابقة لما ننتظره من بيان حوار (بعكس بيان تعليلي).

هذا التركيب من ثلاثة عوامل، وحده يستطيع أن يفسّر كوننا فهمنا أن  
الأم تكلم الابن؛ أما في سياق نصّي آخر فالبنية السمعية - البصرية ذاتها  
(موضوعة في علاقة بين بيان منطوق وشخص مرئي أمامك وشفاته لا  
تتحركان) يمكن تأويلها:

كصوت داخلي، إذا كانت للعلاقة السيميائية اللبائية وحدها التي تتدخل؛  
كملاحظة من شخص في عالم الفلم خارج المجال، إذا كان رد فعل  
شخص في المجال أو إذا كانت البنية الحوارية للبيان وحدهما ظاهرين.  
وأخيراً كتعليق من خارج عالم الفلم (extra- diégétique) في حال غياب  
العوامل الثلاثة (المذكورة).

أما الخلاصة التي يمكن أن نستنتجها من هذا التحليل فهي التالية: لا  
يمكن تحديد وضع بنية سمعية - بصرية غير مزمنة ضمن عالم الفلم إلا بأن  
نأخذ بعين الاعتبار النظام التعاقبي (النصّي) الذي ترد ضمنه.

### ٣- إنشاء المصادر الصوتية (la construction des sources sonores)

نتذكر الصعوبات التي التقيناها لدى تفكيرنا حول الصوت الداخلي (in)  
والصوت الخارجي (off) لنحدد فيما إذا كان مصدر صوتي ما مثلاً داخل  
المجال الفلمي أم لا ونحن نشعر أن هذه الصعوبات تتأتى في الجوهر من أن  
المسألة سيئة الطرح.

ومنشأ الخطأ هو في الخلط بين المصادر الصوتية الطبيعية والمصادر  
الصوتية الفلمية" فالمسألة، فعلاً، إذا كنا نريد أن نفهم كيف تعمل الأشياء

لدى قراءة فلم ما، ليست أن نحدد المصادر الصوتية الطبيعية الممثلة على الشاشة بل أن نصف العمليات التي تقودنا إلى التعرف على ما يلعب (أو يفترض فيه أن يلعب) دور مصدر صوتي في عالم الفلم. إن التمييز بين المصادر الصوتية الطبيعية والفلمية يكمن في **طريقتين لإنشاء الموضوع الذي هو المصدر الصوتي**. فبالنسبة للفيزيائي يعتبر مصدراً صوتياً كل شيء أو كل مجموعة من الأشياء التي من شأنها أن تخلق اهتزازاً أو اضطراباً (عن طريق الضغط أو هبوط الضغط) في وسط لنّ ما (كالهواء مثلاً). وهكذا فالمصدر الصوتي لتكتكة ساعة منبهة يتكون من الرقاص والآلية التي تحركه، أما في السينما فتعيّن مصدر صوتي ما يتوقف على الطريقة التي يقود بها المخرج المشاهد لتقسيم العالم إلى أشياء صوتية. (أي تعطي أصواتاً).

ولنعد إلى اللقطة الكبيرة جداً المذكورة سابقاً عن المنبه الذي يشغل ميناؤه الشاشة كلها. فالمصدر الطبيعي للصوت ليس مرئياً بصفته هذه. فإذا كانت المقارنة **داخل المنبه / أم / خارج المنبه** غير موافقة للنظام النصّي المعني، فإن المنبه بمجموعه (المقصود على طريقة المجاز المرسل بالميناء المنظور في الصورة) سيقلى الاعتراف به كمصدر للصوت المسموع؛ عند ذلك يمكن التكلم عن إنتاج أثر الصوت "الداخلي" (in) (أي وجود المصدر ضمن المجال).

ولنتصور الآن أن الفلم يجري (أي تجري أحداثه) في عالم من الأقزام وأن المنبه يشكل مجالاً يجب استكشافه؛ فالتعارض **داخل / أم / خارج المنبه**، أو، **الميناء / أم / الآلية** يصبح عند ذلك وارداً؛ بل يمكن أن يكتسب



قيمة درامية بسبب بسيط وهو أن يرتعب الأكرام من الصوت الذي يسمعونه: عند ذلك سيتحول المشاهد صوب الاعتبار بأن مصدر الصوت هو الآلية المخبأة وراء الميناء؛ وعند ذلك يجري إنشاء الصوت وكأنه من مصدر خارج الحيز. أي إنتاج تأثير صوت خارجي (off).

ولا يجوز أن نتصور أن عملية كهذه لإنشاء مصادر صوتية هي عملية مخصصة لحالات استثنائية. فإذا كنا قد أخذنا مثلاً يتعلق بعالم الخيال فذلك لأنه يجعل الأمور أوضح للنظر، غير أن هذه العملية الإنشائية هي الأسلوب العام لحسبان المصادر للصوتية في العالم كما في السينما. وتبعاً لبنية القلم النصية يمكن اعتبار لقطة عن شارع، في مجموعها، كمصدر صوتي (عند ذلك سيُعترف بأن الصوت المبتوث هو "ضوضاء الشارع" ولا أهمية في هذه الظروف أن تكون الأصوات المسموعة كلها متموضعة، بصرياً، في الصورة) أو أنت تعتبر كمجموعة من المصادر الصوتية (سيارات تمر وأشخاص يتحدثون، الخ) المتميزة إلى حد ما، عن طريق بنية القلم السردية: فإذا كان هذا الشخص الذي يتكلم عند زاوية الشارع هو بطل القلم فإن انتباهي سيمركز عليه وتصبح الكلمات التي يلفظها أكثر تميزاً من ضجيج السيارات في الشارع؛ وبالعكس. إذا كنت أعلم أن لصوفاً سيجيئون في سيارة ليقتبضوا الغنية فإن أصوات السيارات ستصبح المتميزة.

علماً بأن المشاهد يتجه نحو "السباحة" بين إدراك تحليلي للأشياء الصوتية التي تُعرض عليه ليسمعها، وربما نستطيع بنفس الطريقة أن نبين أنه سينجرّ إلى "السباحة" بين إدراك موحد وإدراك تحليلي للأشياء البصرية المعروضة عليه ليرأها. علماً بأن الصعيدين سيرا بطنان ليشكلا عالم القلم.

حول هذه المسائل انظر مقال ش. منير المذكور سابقاً "المُركَّب والمسمَّى".

أما فيما يتعلق بإنشاء الأغراض البصرية، فانظر إلى مقالنا بعض الملاحظات حول عمل التناظرات الصغرى والتناظرات الأولية في الصورة " الألسنية والسميائية" [Repris in Versus , 14 - 1976 - P.U.L n° 1 - 1976 "linguistique et sémiologie"]

وهكذا نفهم منذ الآن لماذا لا يمكن لمفهومي الصوت الداخلي (son in) والصوت الخارجي (son off) حتى لو عُرفا بتمثيل أو عدم تمثيل المصدر في الصورة، أن يكونا مقبولين نظرياً لتحليل الخطاب السينمائي. ولما كان تحديد المصادر الصوتية تابعاً للسياق، فإن مسألة تمثيلها (أو عدم تمثيلها) في الصورة لا يمكن حلها إلا ضمن نظام نصي معيّن. إن مفهومي صوت داخلي (in) وصوت خارجي (off) لا يؤديان إلا إلى حجب أو تمويه قضية إنشاء **الفلم للمصادر الصوتية.**

وقد يتساءل المرء عما إذا كان كون المصادر الصوتية منشأة لا يعيد طرح مسألة وجود كود تعيين المصادر الصوتية. الواقع أن هذا غير وارد: فكود تعيين المصادر الصوتية يعمل كجملة من الإكراهات التي تنقل إنشاء المصادر الصوتية. أو بتعبير آخر، ثمة في عالم معيّن عدد من القواعد تحدد ما يمكن اعتباره كمصدر للصوت المسموع. ولنعد إلى مثال سبق بحثه فالبيان الشفوي يمكن أن يكون مصدره الفلمي تحرك شفهي شخص ما أو الشخص بمجموعه تبعاً للطريقة التي يقود بها الفلم المشاهد إلى إنشاء مصدر الأصوات المنبثقة، ولكن ذلك لن يكون في الأفلام التي تعمل بالرجوع إلى

نموذج الحقيقة الواقعية، لا يمكن للأصوات المسموعة أن تصدر عن عيون الأشخاص أو عن أرجلهم.

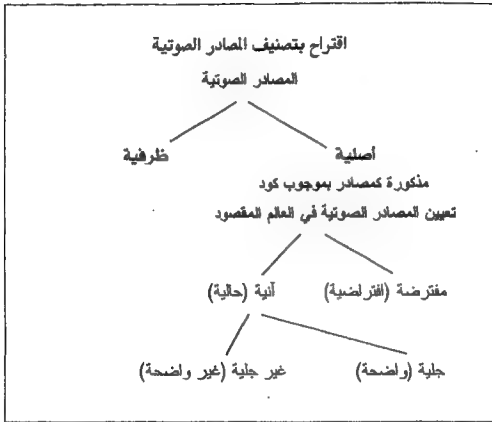
ونلاحظ إذا استثنينا المقاطع الضخمة (les gros plans) أن المشاهد ليس على العموم مدعواً إلى توجيه قنناهاه نحو شفتي الشخص الذي يتكلم بل إلى شخصه بشكل إجمالي؛ وهذا ولا شك مسبب ثقل المشاهدين بسهولة كبيرة لأسوأ أنواع الدبلجات.

ومع هذا يكون من الخطأ الاعتقاد أن عدداً محدوداً من الأشياء، في عالم معين، يمكن أن تكون مصادر صوتية بحكم طبيعتها (الأقواء، خطوم الحيوانات، الخ) أو نتيجة لصنعها (آلات موسيقية، ماكينات): وسوف نسميها المصادر الصوتية الأصلية (وهذه هي المصادر التي يهتم بها كود تعيين المصادر الصوتية)، أما الأشياء التي يمكن أن تصبح مصادر صوتية في هذا الوضع المعين أو ذلك: كالأرجل مثلاً فليست بطبيعتها مصادر صوتية ولكنها عندما تسير على الحصى أو على أغصان، تصبح كذلك: وتحدث عند ذلك عن مصادر صوتية ظرفية وكل شيء هو مصدر صوتي ظرفي في حالة القوة (أي محتمل - المعرب).

ويمكن أن نطرح تمييزاً ثانياً إذا لاحظنا إيهامية مفهوم المصدر الصوتي نفسها. فتعبير **مصدر صوتي** يستخدم فعلاً في تعيين كل شيء يذكره كود تعيين المصادر للصوتية كمصدر صوتي، دون أن يبعث فعلاً أصواتاً تكون منطلقة من مصدر صوتي آخر. وسوف نقارن على هذا المحور بين مصادر صوتية **مفترضة** (أو بالقوة أي يمكن أن تصبح بالفعل -

المعرب) وبين مصادر صوتية آنية (أو حالية) (أو بالفعل أي أنها تقوم حالياً بإطلاق أصوات - المعرب). وليس لهذه المقارنة مكان إلا ضمن فئة المصادر الصوتية الأصلية: أما بالنسبة لشيء ليس مصدراً أصلياً، فإن الاحتمال البديل يكمن فقط بين أن يكون مصدراً آنياً (حالياً) أو أن لا يكون مصدراً صوتياً البتة.

وهنا ينطرح سؤال: كيف يفهم المرء أن الأمر يتعلق بمصدر صوتي آني (أي يطلق حالياً *actuelle*). وهنا أيضاً يمكن أن يجد حالتين: حالة المصادر الصوتية الجلية (الأكيدة) وحالة المصادر الصوتية غير الجلية. فالمصدر الصوتي يكون جلياً عندما يعبر من خلال حركة منظورة في الصورة، عن وضعه كمصدر في حالة اللبث؛ كما أن مؤشرات أخرى يمكن أن تعمل عملها: مثلاً كون جهاز راديو مضاء أو كون مصباح صغير أخضر يومض، إلخ. وإذا كانت صورة إنسان يحرك شفثيه (أي مصدر أصيل جلي) كافية بحد ذاتها (حتى في غياب صوت) لتدل على أن هذا الرجل يتكلم الآن (مصدر آني أو حالي)، تبقى هناك حاجة إلى علاقة سيميائية بيانية قوية (التلاعب بجرس الصوت) أو رد فعل من شخص ضمن عالم الفلم ليجعلنا نفهم أن مكبر الصوت (وهو مصدر أصيل غير ظاهر) الذي نرى صورته في الزاوية اليسرى من الشاشة هو المصدر الحالي للأصوات المسموعة.



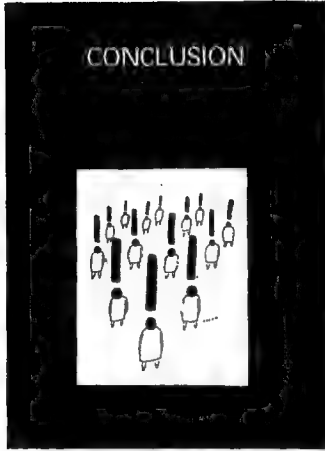
#### الخلاصة:

يبين هذا التحليل أننا إذا كنا ننوي جذباً أن نفهم كيف يجري فهم الفيلم، فإن عدداً من المفاهيم التي كانت حتى الآن تستعمل كأدوات للتحليل، قد أخذت من الآن فصاعداً توجب اعتبارها **كتأثيرات مَنتَجة**، أي كتأثيرات يجدر بنا تفسير إنتاجها: تأثير للترامنية، تأثير جو الفيلم (effet diégétique)، تأثير المصدر الصوتي.

ویدعوننا هذا التحليل، من جهة أخرى إلى الحذر من الأدوات المنبعثة من مجال الإخراج، أي من مفردات التقنيين: فليس من المؤكد أبداً أن هذه الأدوات تمتلك أي صلة بما يجعلنا ندرك ما يجري أثناء القراءة؛ ومن المستحسن أن نعيد بشكل منظم تفحص جميع المفاهيم الموروثة من التقاليد التقنية (وهي كثيرة: مفهوم المقطع وكل المفردات المستعملة في تسمية العلاقات غير الموجهة و "حركات الكاميرا" فليس هناك حركة للكاميرا في أثناء القراءة بل تأثير نوعي على صعيد الصورة، الخ) واضعين أنفسنا بحزم إلى جانب وجهة نظر المشاهد، محاولين أن نصف الاستدلالات التي ينجز إلى القيام بها في كل لحظة من السلسلة الفلمية. والراجح هو أن تبني هذا الموقف قد يؤدي إلى تغيرات جذرية بصورة كافية في طريقة طرح القضايا، تغير يرمي منه هذا الفصل إلى إعطاء فكرة (صغيرة) انطلاقاً من بعض الحالات المحدودة.

من خلال نظرة ليست سيميائية - ألسنية بشكل موالج، ولكنها ترتبط بها من بعض الجوانب، ننصح بقراءة ميشيل شيون: "الصوت في السينما" - دفاثر السينما / النجمة Etoile / ١٩٨٢. و "الصوت في السينما". المرجع ذاته، ١٩٨٥ و "اللوحة المتقوية"، المرجع ذاته / ١٩٨٩.

## الخلاصة



قبل أن نعود إلى التحليلات السابقة لإظهار الحركات التي ترسم فيها، يبدو لنا من وجهة نظر الواجب الأكاديمي، أن من الضروري أن نذكر بعض الاعتراضات التي أثارها للمقاربة الألسنية - السيميائية للسينما، ونتجه المناقشة أساساً إلى ثلاث نقاط حامية الترابط: هل السينما خطاب؟ وهل لها قواعد؟ وهل نقل مفاهيم الألسنية إلى السينما شيء مشروع؟

الاعتراض الفوتوغرافي والاعتراض الفني (L'objection photographique et  
l'objection artistique)

يقوم الاعتراض الفوتوغرافي على التأكيد أن السينما لا يمكن أن تكون موضوع مقارنة ألمنية - سيميائية، لأنها تستند إلى نمط من التضاعف الميكانيكي يضعها دفعة واحدة "نون" الخطاب: إنها لا تفعل شيئاً سوى تقليد الحقيقة الواقعة.

إن جميع تحليلات هذا الكتاب تتكرر هذا التأكيد؛ إنها تصف أقل إنتاج فلمي كنتيجة لمسلسلة من العمليات هي دائماً في غاية التعقيد من أجل إعادة بناء الواقع: فعمل الكودات الكثيرة التي تستدعيها وتركبها لتنتج رسالتها (كودات التضبيب، كودات التركيب - للمونتاج - كودات العلاقة بين الصور والأصوات، الخ). وفوق هذا فقد بيّنا في الفصل الثامن أن السينما حتى في مستواها الأكثر بدئية، أي مستوى الدلالة الأصلية (dénotation) لم تكن أبداً تعمل كمجرد استعادة إنتاج الحقيقة الواقعية: فحتى هنا أيضاً، نجد مجموعة من الكودات مطلوبة من أجل إنتاج "فعل التماثل".

"أونطولوجيا السينما" وقد دافع عنها أندريه بازن [انظر: *ما السينما؟* منشورات "السرف" - ١٩٨١]، تمتزج مع "الحجة الفوتوغرافية المزعومة. لا شك أن أندريه بازن يعتبر أن السينما هي فن الواقع ويؤيد جمالية "الشفافية" ولكنه يعلم أن الشفافية فتح لا منحة، وأن هذا الفتح يتعلق بعمل



السني شديد التعقيد، إذ أن الأمر يتطلب أن نبني بالصور بياناً لا يكون مطابقاً للوقائع المفصلة (فليس هذا سوى سطح الأشياء) بقدر ما يكون مطابقاً لمداول هذه الوقائع. والحقيقة أن بلزن لا يعتقد بأن للفلم يعكس صورة الواقع مباشرة بل يرى ضرورة تحصيل الوسائل لإنتاج بنية فلمية "تُحترم" هذه الحقيقة الواقعية؛ أنها بالنسبة إليه "قضية أخلاقية". وهكذا يجب على الاستدلال الاستكشافي من نمط "كون نيكي" "عالم الصمت" أن "يُنسَ ليرى بصورة أفضل ولكن دون أن يخدع المشاهد" [ص ٤٠].

أما الاعتراض الفني فيرتكز على التأكيد بأن الفلم، بوصفه إنتاجاً يتعلق بمجال الفن، هو إنجاز وحيد وفريد وأنه لا يجوز بالتالي أن يخضع لكودات وقواعد. وفي هذا المنظور لا نستطيع السينما أن تكون هدفاً لتناول السني سيميائي إذ أنها تقع فيما وراء الخطاب (بعد مدى من الخطاب).

السينما فن. وحيث أن السينما ليست خطاباً فإنها بهذا بالذات تعاكس الخطاب" [جلبرت كوهن - سيات، محاولة حول مبادئ فلسفة السينما].

إن كلمة "خطاب" تتخذ هنا دلالة تحقيرية. أما مارسيل مارتن فيعرقه كذلك "كمجموعة من الصفات والأساليب والأخلاق التي يمكن أن يستعملها الجميع"، في حين أن السينما أي السينما الحقيقية أو "الفن السابع" هي اختراع وإبداع [الخطاب السينمائي] - سرف - ١٩٦٢ - ص ١٥]. والواقع أن هذا الموقف لا ينكر على السينما وصفها كخطاب، بقدر ما يرفض لها هذا الوصف لأسباب جمالية.

وخطأ مثل هذه الحجج إنما يأتي من هذه الطريقة في وصف العلاقات بين هذا البعد الخطابى والبعد الفنى: إذ أنه إذا كان صحيحاً أن كل إنتاج يتعلق بالخطاب ليس بالفعل إنتاجاً فنياً، فمن الخطأ أن نستنتج من ذلك أن كل إنتاج فنى لا يمكن أن يكون إنتاجاً خطابياً. ولن تأتئ أهدأ فكرة بأن ينكر على قصيدة وصفها كخطاب! وحتى لو كنا نستطيع أن نتصور أن بعض الإنتاجات الفنية ليست إنتاجات خطابية (مع أن هذا يبدو لنا صعباً تصوره) فإن ذلك لن يكون بسبب كونها فنية وبالتالي لا يمكن أن تكون خطاباً؛ وأخيراً فإن هذه الطريقة في صور الأمور تكتقص من كل ما يمكن أن يكون هناك من خاضع لقواعد أو كودات في الأفلام الأكثر اتصافاً بالفنية: فبدون هذه القواعد والكودات فإن هذه الأفلام، بكل بساطة، لن تكون مفهومة.

### اعتراضات الألسنيين

إن اعتراضات الألسنيين أكثر جنية. وعند الألسنى جورج مونن ولا شك نجد أقوى تعبير لها. أما الفكرة الجوهرية في ما كتب في *مدخل إلى السيميائية* (منشورات مينوي ١٩٧٠) فيمكن تلخيصها في هذا التحذير: لا ندرس خطاب ما يمكن أن لا يكون خطاباً.

"الإعلان بأن للفنون التشكيلية هي مسبقاً خطابات يجانف [...] بحصر الباحثين في الانطباعية والمجاز الألبى" [ص ٧٢]

وينبغي أيضاً توجيه لشد التحذير إلى الباحثين الحقيقيين في شؤون المسرح من أن يتحذروا مسبقاً عن المسرح وكأنه خطاب، فهذا يفترض أنه تم مسبقاً حل المسائل التي يتوجب على تحليل دقيق متعدد الجوانب للمشهد المسرحي أن يكشف عنها ويحذرها ثم يستكشفها في جميع معطياتها، وبعد ذلك ربما يبدأ بحثها [ص ٨٧].

إن ر. بارتس. و - ليفي سترأوس - و - لاكان وبعض الآخرين هم موضع هذا التحذير الصحيح طبعاً بالنسبة للباحثين في سيميائية السينما.

وفي رأي ج. مونن أن الخطاب يتعرّف بمهمته التواصلية. ويأخذ المسرح مثلاً، فيمعى إلى البرهنة على أن المسرح لا علاقة له بالخطاب لأنه لا علاقة له بالتواصل. وهذه الحجج تتقبل نقلها إلى السينما.

### الحجة الأولى: قضية الاتصال المباشر مع المؤلف

نحن لسنا في مجال التواصل مع السينما والمسرح، إذ ليس هناك اتصال مباشر مع المؤلف (ومن الممكن أن يقال الشيء ذاته على هذا الصعيد بالنسبة للأدب أو للرسم).

أي تواصل، بالمعنى الصحيح، غير التواصل الخيالي، يمكن أن نخيله مع مؤلف مات منذ مئة عام، أو مع مخرج لا نراه أبداً، إلا عبر بعض المقابلات خارج إخراجته أو مع رسام ديكوراتي لا نعرف اسمه دقماً.

### الحجة الثانية: قضية قابلية عكس الأقطاب

يتميز التواصل الأسنوي بولقع أساسي، يشكل التواصل بالذات، هو كون المرسل يمكن أن يصبح، بدوره، هو المتلقي، كما يمكن أن يصبح المتلقي مرسلًا.

وفوق هذا "إن هذا الأخير يستطيع أن يجيب الأول في نفس القناة وفي نفس الكود".

ليس في السينما شيء من هذا، فالمشاهد لا يستطيع أبداً أن يتحول إلى مُرسلٍ لكي يجيب المؤلف أو يرد على الفلم؛ فالتصفيق للفلم لا معنى له، حتى لو حدث أحياناً، وحتى في هذه الظروف لا يمكن القول أن المشاهد يجيب الفلم، لأن الفلم لا يبالي بهذه التصفيقات. ونقول بالأولى أن المشاهد يعجز عن الإجابة على الفلم باستعمال الكود السينمائي. قد يفكر المرء بأن الأمور تختلف في نطاق الإرسالات مباشرة إلى التلفزة، ولكن الجواب، هنا أيضاً، لا يجري عن طريق الخطاب للتلفزيوني (فمن يجيب ليس سيد الموقف بل إن المخرج وعامل التشغيل هما من يمتلكان القدرة على هذا الصعيد) بل بواسطة الخطاب الشفوي والخطاب بالإشارة.

يبين مونت أنه، حتى في المسرح، حيث يكون الممثلون حاضرين، هناك على خشبة المسرح، أن ليس هناك في الحقيقة تواصل بينهم وبين الجمهور إذ "إن المرسلين - الممثلين يظلون دائماً هم بذاتهم، والمتلقون - المشاهدون دائماً هم بذاتهم أيضاً"، أما "الجوبة" للمشاهدين على الممثلين (التصفيق أو التصفير) فهي لا تستعمل ذات الكود الذي يستعمله الممثلون. بل وليس من المؤكد أن "الحدثية" (Happening) تخلق حقاً هذا التواصل، لأن الارتجال يشكل جزءاً من مهنة الممثل (فهو يتعلم) وهي مهنة لا يمتلكها المشاهدون؛ إن الممثلين والمشاهدين لا يكونون أبداً على موجة واحدة الطول أو على محور تواصلي واحد؛ إنه شبه تواصل.

---

1 الحدثية (Happening): عمل تمثيلي أميركي الأصل يتطلب اشتراك الجمهور فعلياً في التمثيل، وتكون الغاية منه إثارة أحداث تؤدي إلى خلق أثر فني مرتجل - (القاموس).

### الحجة الثالثة: قضية طبيعة الوحدات

يؤكد مونن ذلك بقوة فيقول: "كل سيميائية صحيحة تقوم على المعارضة الحاسمة بين المفهومين الأساسيين، مفهومي العلامة والإشارة". ويستعيد صينغ برييتو فيعرف العلامة كواقع يمكن إدراكه فوراً ويجعلنا نعرف شيئاً ما عن واقع آخر ليس كذلك (أي ليس مُدركاً). أما الإشارة فهي نوع خاص جداً من العلامة هي "واقع (يمكن إدراكه) ويعطي دلالة وقد تم إنتاجه عمداً من أجل ذلك"، "العلامة يحدثها المرسل بملء إرادته ليظهر نية ما للمتلقي"، العلامة "اصطلاحية" أو "اصطناعية". ويؤكد مونن أن العلامات (وهي رموز) والإشارات (وهي إيماءات) لها طرق مختلفة في عملها:

"إن تفسير العلامات لا يعمل أبداً بنفس الطريقة التي يعمل بها حل الإيماءات (أو تفهم الإيماءات - المغرب). فالطفل في السادسة من عمره يتفهم جميع الرسائل الأسنوية التي ترسل إليه في لفته. فأني مشاهد يستطيع أن يتبجح بأنه يتفهم، حرقياً، بنفس الطريقة، جميع المسرحيات التي يراها" (ص ٨٩ - ٩٠). يُفسر المرء علامة وسيكون التفسير مختلفاً حسب المتلقين، حسب حدهم، حسب كفاءتهم، الخ. ويحل المرء رمزاً ويكون الحل واحداً بالنسبة لجميع المتلقين الذين يمتلكون الكود" (ص ١٤).

ويرى مونن أن الإشارات وحدها تتعلق بالتواصلات، وبالتالي، بالخطاب؛ أما للعلامات فتعود إلى مجال التغير. فإذا لم يكن المسرح والسينما، في رأي مونن، لا أنظمة للتواصل ولا خطابات فذلك لأنهما يستخدمان علامات (أو رموزاً) لا إشارات (أو إيماءات).

إن ما يسمى تقليدياً (وخطأ) بالتواصل مع المؤلف أو مع المسرحية، هو ولا شك، بالنسبة لكل مشاهد، أن يفتر دلالة هذه المسرحية على أساس العلامات التي يوفرها المشهد من ديكورات وملابس وتمثيل مختلف الأوضاع" (ص ٩٤).

ثم يصل إلى الاستنتاج التالي:

إن المقارنة بين منظومات الإشارات ومنظومات الرموز تتيح [...] للسميائية أن تضع أول ترتيب في الميدان التي يجري الحديث فيها خطأ حتى الآن، عن خطاب وكل ما يسمونه على استعمال "لغة" أو "خطاب" الرسم (الصناعي) والرسم (الفني) واللحن والسينما والإعلان (للدعاية) والصور الإعلانية (affiche)، مثلاً، سيكسب بالتأكيد كثيراً من القيام بتحليله بمقدار يتناسب مع طبيعة الأشياء، انطلاقاً من وحدات واللغة لا مفترضة أو مسلمة. تصبح جزئياً على الأقل رموزاً (symbols) لا إشارات (signes).

ومع تفهم الاهتمام المنهجي الصارم لدى ج. مونن (والألمانيين الذين يتبنون هذا الموقف) والمشاركة فيه: لا يجوز أن نسمي أي شيء كان خطاباً ولا يمكن القبول بالحبج المقدمة كما هي. فلنعد إليها واحدة بعد أخرى.

### قضية الاتصال المباشر مع المؤلف

الاعتقاد بأن حضور المرسل والمتلقي معاً، في الحيز (المكان) ذاته لدى محادثة، وجهاً لوجه، يؤمن علاقة مباشرة بين الشريكين هو اعتقاد ماذج تماماً:

"المحاور لا يتواصل مع منتج أقوال ما دام ليس له أي وصول مباشر إلى القوى للفسانية المنتجة التي تعطل إنتاج القول. فيتوجب على المحاور أن يكتفي بتأويل مجموعة من الإشارات الجسدية (حركات - إيماءات الخ) والألمنية على السواء، لكي يحاول، على مسؤوليته الخاصة، إعادة بناء المجموعة النفسانية التي

تمكنت من إنتاج القول". (مورتن نواغارد، "القارى والنقد"، مجلة ديغريه، العدد ٢١-١٩٨٠-٨/١؛ للتأكيد منا).

وينبغي أن نفتتح بهذا، فليست هناك علاقة إلا مترحلة. ثمة طبعاً درجات وتعديلات في مظهر هذه للتحولات، ولكن التواصل يعمل دائماً على الصورة التي يبينها المتلقي عن المرسل (وبالعكس)، لا في علاقة مباشرة من المرسل إلى المتلقي. فالسينما والتواصل الشفوي ليسا إذن مختلفين من وجهة النظر هذه على الدرجة التي قد يدعنا تحليل مونن نفكر فيها.

#### قضية إمكانية انعكاس الأقطاب

لا تمكن المجادلة هنا في صحة الملاحظة القائلة: من البديهي تماماً أن المشاهد السينمائي لا يستطيع أن يجيب الفلم كما يجيب محدث من يتحدث إليه؛ ولكن هذا الغياب لإمكانية القلب (أو العكس)، وهو فرق واقعي بين السينما والمحادثة في لغة طبيعية، ليس له من الأهمية بقدر ما يعلقه عليه مونن؛ فإذا كان المتلقي لا يستطيع أبداً أن يصل مباشرة إلى المرسل وبالعكس، فإن إمكانية القلب (أو العكس) لا تأتي إلا بشبه إمكانية لتسوية التواصل؛ فالمرء يحس بالتكئف مع محدثه ولكنه لا يقوم إلا ببناء صورة لهذا المحدث وللعود الذي يستعمله. وبالتالي فهو ليس متأكداً أن القلب (أو العكس) يؤدي في نهاية الأمر إلى تواصل أصح من عدم إمكانية العكس.

ومن جهة أخرى لماذا التأكيد بأن لا تواصل إلا عندما يمكن رد الجواب بنفس الطريق لذي استعمله المرسل؟ ففي التواصل اليومي (العادي - للمعرب) كثيراً ما يجيب المرء بإشارة على قول ما؟ وماذا نكسب إذا طرحنا هذا للتضييق الذي ليس له أي دور عملي.

## المقارنة بين الإشارة (أو الإيماءة) والعلامة (أو الرمز)

إن التمييز بين الإشارة (الإيماءة) والعلامة (الرمز) كما شرحها مونن يبدو لا واضحاً جداً ولا مقنعاً جداً. فكون مونن يتردد بين عدة كلمات (أو مصطلحات) - "إشارة" و "إيماءة" من جهة، و "موشر" و "رمز" من جهة أخرى، ليدلّ على وحدات يزعم أنه يميزها بوضوح (إلى درجة أن يؤسس جوهر ملاحظته النظرية على هذا التمييز)، يبين أن الأمور ليست مضمونة كما يقول.

وتترجم هذه الترددات بوجه خاص في التعريف الذي يعطيه ج. مونن (على أثر إ. بويسنس وبرييتو) لمفهوم العلامة؛ ومع أننا قلنا هذا سابقاً، فربما لا يكون بدون فائدة أن نذكر هنا بأن:

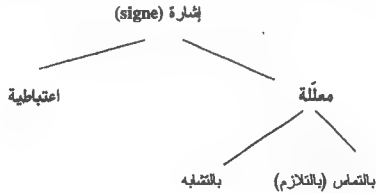
"العلامة واقع يتم إدراكه فوراً ويعرفنا بشيء ما في صدد شيء آخر (واقع آخر) ليس كذلك (أي ليس ممكن الإدراك)".

نبدأ بملاحظة أن هذا للتعريف، كما هو، يبدو لنا أنسب لتعريف الإشارة بوجه عام منه لتعريف فئة خاصة من الوحدات. أليست كل إشارة حضوراً يردنا إلى غياب، فهو "علامة والعدم علامة" [القاموس الموسوعي لعلوم الخطاب للمؤلفين أ. دو كرو - و- ت. تودوروف ص ١٣٣] هو "كائن في مكان كذا"، حسب عبارة أ. إيكو [١٩٨٨ ص ٢٠]، هو "ذات" ننطلق منها لنستدل على وجود "ذات" أخرى، لا يمكن الوصول إليها مباشرة؟ بل أن بعض المقاطع



## بعض التذكيرات حول مفهوم "الإشارة"

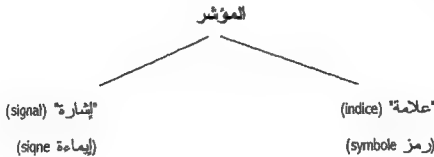
نعني بكلمة إشارة (إيماءة) "اعتباطية" (أو تصفية) إشارة تكون فيها العلاقة بين العاني (الوجه الممكن إدراكه من الإشارة) والمعنى (الدلالة المرتبطة بهذا العاني) غير معللة. والأكثرية الكبرى من إشارات اللغات الطبيعية هي إشارات تصفية (= إيماءات). فيبين العاني "كلب" والمعنى الذي يقبله لا تتولد أية علاقة تعليلية: لماذا سمي هذا الحيوان "كلباً" وليس غير ذلك؟ لماذا لم يسموه "هر"؟ علماً بأن لغات أخرى تستعمل "عنايات" أخرى: (dog, hund, etc) أما العنايات "معللة" فهي علامات يمكن في صددنا أن نشرح لماذا تم اختيار هذا العاني ليردك إلى المعنى اللغائي. فثمة نوعان كبيران من التعليل هما التعليل بحجة التشابه والتعليل بحجة "التماس" (أو "التلازم" - المعرب) (الأجولي أو "غولاب الهواء" - هي مؤشر اتجاه الريح ولكنه لا يشبه الريح).



مشكلة المصطلح أن اصطلاح "رمز" في سيميائية بيرس (عالم سيميائي أميركي - المعرب) يستعمل للدلالة على الإشارة "الاعتباطية" مقابل "الأيقونة" (علامة معطلة بالتشابه) ومقابل "العلامة" (إشارة معطلة بغير التشابه). أما في الاستعمال الموسوري (عالم الأسنسية) والأوروبي فكلمة "رمز" تدل، بالعكس من ذلك، على فئة ثانوية من الإشارة المعطلة (وهكذا يقال الميزان رمز العدالة). فكم من الخلقات تولدت من الخلط بين هذه المفاهيم المتناقضة لاصطلاح واحد! ولدى قراءة كتاب أو مقال نجد السياق يتيح لنا على العموم أن نفصل في الأمر، ولكن ينبغي أيضاً أن يبقى حاضراً في أذهاننا كل من معنيي الكلمة لنتخار الأنسب. وعندما يستعمل المرء الكلمة، يكون من الحصافة أن يتحقق نظام مرجعيته هل هو موسور أم بيرس.

ننصح بقراءة أو. إيكو: *الإشارة، تاريخ مفهوم وتحليله*، مقتبس من الإيطالية بواسطة ج.م. كلنمبرغ

من نص مونن تسيير في هذا الاتجاه: فالعلامة يُصور فيها كفة تشمل أنواع الوحدات الأخرى كما يصور الإشارة (الإيماءة) كنوع خاص من العلامة. مع أن برهان مونن يتأسس على التناقض بين الفئتين: فئة العلامة وفئة الإشارة. فالكلمة ذاتها تعمل في وقت معاً كتعبير عن جنس وكتعبير نوعي:



وهذا الاستعمال لكلمة واحدة على مستويين ليس مزجاً في حد ذاته - بل هو شيء نأفه إلى حد ما من وجهة للنظر الأسنوية: فكلمة "إنسان" (homme) مثلاً تعمل بهذه الطريقة، وإنسان تعني "رجل" وتعني "أمرأة" - لو أن مفهومي إشارة (signal) و "علامة" (indice)، كاصطلاحين نوعيين، كانا معرّفين بوضوح؛ والحال أن الوضع لا يبدو هكذا فتعريف "الإشارة" يخلط بين معيارين ليس متماثلين للبتة: معيار النية ومعيار الملاءمة (أو الاصطناعية).

#### معيار النية:

يقول لنا مونن أن الإشارة "علامة ينتجها المرسل عمداً ليظهر نية ما إلى المتلقي"؛ أو بتعبير آخر إن الإشارة علامة متعمدة (أو مقصودة) بينما العلامة عبارة عن إشارة غير متعمدة (أو غير مقصودة)؛ وهناك مثالان لتوضيح هذه المقارنة: إذا كانت لوحات قانون السير إشارات متعمدة (علامات) فإن الغيوم السوداء للكثيفة المرتفعة في الأفق تشكل ولا شك علامة لمطر قريب، ولكننا لا نستطيع القول أن هذه الغيوم تنوي (أو تتعمد) تبليغنا هذا التأكيد.

إذا أخذنا بهذا المعيار فإننا لا نرى لماذا يرفض بعضهم منح السينما صفة الخطاب: أليس الفلم إنتاجاً متعمداً؟ غير أن الأمور لا تكون دائماً بهذه البساطة. فهل نستطيع فعلاً أن نؤكد، أن كل شيء في الفلم متعمد؟ من

البدهي أن الجواب سلبى: فثمة دائماً، حتى في لفظه الأحسن إخراجاً (le mieux maîtrisé) عناصر نقلت من رقابة المخرج. فقد يكون إن في كل فلم عناصر يمكن أن ترتبط بالتواصل ولأخرى لا ترتبط. إن هذا التقسيم مقبول تماماً ولكن المشكلة تكمن في معرفة كيف نُميّز بثقة بين العناصر المتعمدة والعناصر غير المتعمدة؟ كيف يكون المرء متأكداً، مثلاً، عند مقطع يجري في خارج الاستديو، أن هذا للتغير في الإضاءة أو ذلك التفصيل في الديكور أو ذلك الظل اللوني قد كان بإرادة المؤلف؟ وقد أحس ج. مونن جيداً أن في ذلك صعوبة جدية: "كيف يبرهن أن ثمة نية للتواصل؟" وقد اضطر إلى الاعتراف أن "ليس من السهل دائماً أن نرسم الحدود في الحياة الاجتماعية بين الظاهرات التي تتعلق بسميائية التواصل لدى الذين لا يرتبطون بها". وفي هذه الأوضاع لماذا بل وكيف الاعتماد على هذا التمييز لاستبعاد السينما من حقل التواصل والخطاب

### معيّار الاصطناعية أو الاصطناعية

هذا المعيار غير معرف أبداً عند مونن حتى أننا يمكن أن نفكر بأنه يختلط أحياناً مع معيار النية (التمعنية)؛ وإذا كنا قد فهمنا مونن جيداً، فإنه يبدو لنا أن ما يسميه "إشارة" أو "إيماءة" (إشارة اصطلاحية أو اصطناعية) يقابل مفهوم الإشارة الاعتبارية؛ وجميع الأنواع الأخرى من الإشارات، أي أن الإشارات المعطلة، تعاد إلى فئة العلامات (أو الرموز). فإذا وافقنا على المعادلة "إشارة" = "إيماءة اعتبارية" و "علامة" = "إشارة معطلة"، نستطيع أن

نعيد ترجمة فكرة مونن بقولنا أن الإشارات الاعتبارية هي إشارات متممة تحلّ (أو تفكّك) بطريقة متواطئة<sup>١</sup> وهذا يتيح التواصل؛ بينما الإشارات المعلّلة هي إشارات غير متممة يجوز تأويلها، الأمر الذي لا يتيح للتواصل بالمعنى الصحيح إذ أننا لا نكون متأكدين من أن هذا للتأويل مطابق لقصد المرسل.

ولما كانت السينما تستعمل أساسياً إشارات معلّلة (لا سيما على أساس التشابه) فإنها تجد نفسها بهذه الطريقة مستبعدة منطقياً عن حقل التواصل والخطاب. وهذا التحليل يستوجب عدة انتقادات.

**الأولى** يتعلق بالعلاقة بين معيار الاعتبارية ومعيار التعمدية؛ فإذا كان صحيحاً أن كل إشارة اعتبارية، هي بصفتها هذه بالذات، متممة، فإننا لا نستطيع، في المقابل، أن نمائل الإشارة المعلّلة (عن طريق التماثلية أو لا) والإشارة غير المتممة: ففي فلم خضع فيه كل مقطع (plan) لتذكير دقيق ومركب، كيف ننفي عن بعض الصور (حيث يتعلق الموضوع بعلامات معلّلة تماثلياً) طابعها التعمدي؟ أن مونن، بعدم تمييزه بوضوح بين هذين المعيارين، أحدث اختلاطاً يؤدي للمقارنة التي يسعى إلى إقامتها بين الإشارة والعلامة (الرمز).

#### التعمدية والمقاربة البنوية للملازمة

إن التمييز بين "المؤشر" (العلامة) و "الإشارة" بواسطة اصطلاحات تتعلق بالتعمد يطرح، في الواقع، مشكلة عملة معقدة للغاية، وهي مشكلة صاغها جيداً جاك مونور في *الصفة والضرورة* [منشورات سوي - ١٩٧١ - ص ص ١٧-٢٥] إذ قال: "هل من الممكن فعلاً أن نعرّف، بواسطة معايير موضوعية وعامة، مميزات الأشياء الاصطناعية الناتجة عن نشاط إيقاعي واع، بالمقارنة مع الأشياء (أو الظواهر) الطبيعية، الناتجة عن لعبة القوى الطبيعية (الغوية)<sup>٢</sup>؟".

وعندما نذكر م. مونن حول التواصل مع الفضاء، حاول أن يأتي بجواب لهذه المسألة. وهذا ما جعلنا نقول أن "راديو - مصدر فلكي" هو مصدر متعمد (أي ينتجه سكان الفضاء) وليس ظاهرة طبيعية، وأن الأمر يتعلق بمصدر أو منشأ منتظم، أو منقطع إذا أمكن، له ترددات وشذات ثابتة، أو على الأقل، له متغيرات ذات خصائص متولدة ثابتة في الزمن، وله تردد وقوة لا يختلطان مع متغيرات غير محقة (صدفوية) [ص ١٢٤]. وكل المسألة هي أن نعرف إذا كانت مجموعة المقارنات: الانتظام والثبات، الرتبة / أم / الصدفوية، وللتحرك والتشوش، تكفي لتمييز ما هو متعمد (اصطناعي) عن غير المتعمد (أو الطبيعي) ويعالج ج. ج. ناتيز الفكرة من جديد ويبين أن الأمور ليست بهذه السهولة.

ج. ج. ناتيز: "بعض قضايا السيميائية العاملة" في مجلة "سيميونكا" - تاريخ ١٩٧٣-٩-٢.

ويتخيل ج. ج. ناتيز أن كانت غير أرضية ينزلون إلى الأرض ويستعملون هذه المعايير ليفهموا عالمنا، ثم يلاحظ أن اللا أرضيين قد يحسبون قطرات المطر الماطقة على سقف من التوتياء بوتيرة منتظمة، إشارات متعمدة، كما أن هناك ظاهرات طبيعية أخرى تستجيب أيضاً لمعايير الانتظام والثبات والرتابة: مثل بلورات الثلج وبلورات الكوارتز، وجماعات النمل، الخ.

ينبغي أن نصل إلى الحل: ليس ثمة معايير بنوية ثابتة قادرة على تأمين التمييز بين ما هو متعمد وما ليس كذلك. وبالتالي ليس ثمة معايير بنوية ثابتة للتمييز بين "المؤشرات" (indices) و "الإشارات" (signes).

وأما الانتقاد الثاني فيتناول طريقة عمل هاتين الفئتين من الإشارات (العلامات) وهما العلامات الاعتبارية والعلامات المعقّلة. ودون أن ننكر

وجود فروق حقيقية في العمل بين هذين النوعين من الإشارات (وقد سجلنا منها عدداً في الفصل الثاني) يبدو لنا أن الطريقة التي يطرح بها مونن المسألة تقوم على مفهوم قابل جداً للمناقشة، عما يجري في الحقل الألسني وفي الحقل السينمائي معاً. فلم يعد اليوم أحد يؤمن، فعلاً، بأن التواصل الألسني يعمل على مجرد تحليل الكودات، ولا يستطيع المرء أن يمنع نفسه من أن يجد أن ج. مونن يدلّ عن تفاؤل جميل عندما يؤكد أن طفلاً في السادسة من عمره يحلل كودات جميع الرسائل الألسنية التي تعرض عليه لا بل نتساءل هل يمكن أن نقول ذلك عن الراشدين؟ أننا نشك كثيراً في هذا. علماً بأن هذا الكتاب كله متواجد هنا ليبين أن الفلم يستعمل عمليات وأساليب أكثر تكوفاً بكثير مما يفترضه مونن. فالمقارنة بين إشارات اعتباطية / و / إشارات معللة لا تختلط مع المقارنة بين المكوّد / و / غير المكوّد. وكذلك الفرق بين السينما واللغات الطبيعية لا يقع حيث يعتقد مونن أنه يرصده، بل يستند إلى مختلف طرق استعمال العمليات للتكويدية.

وأما الانتقاد الثالث، أخيراً، أي الذي يلخص كل شيء، فهو المماثلة التي يقوم بها الألسنيون بين "اللغة الطبيعية" و "الخطاب": ففي رأيهم أن اللغات الطبيعية، وحدها تنسب إلى الخطاب: فالخطاب الشفوي هو الخطاب فقط. وقد كشف جان ميري دورانية هذا التفكير.

يُطرحون الخطاب الشفوي بصورة مسبقة (أي بدون برهان - المعرّب) على أنه "الشكل الحصري" للخطاب، ويستتجون من كون الخطاب اللفظي مختلفاً بالضرورة، إنه ليس خطاباً، وما داموا قد وضعوا للرسم التجريدي، مسبقاً، كشكل بذاته للرسم، فقد نبهن بسهولة أن الرسم للتصويري (la peinture figurative) ليس رسماً.... [١٩٦٣ ص ٥٣].

### خطاب بلا قواعد

ويرى ج. متري، بالعكس من ذلك، أنه لا شك في كون السينما خطاباً، لأن السينما نظام منظم، لأنها "بناء" و "بناء منطقي"، و "وسيلة لنقل أفكار" [المصدر ذاته، ص ص ٤٨ و ٥٢]. غير أن الاعتراف بالسينما كخطاب لا يقتضي قبول المقاربة الألمنية للسميائية. إن النقاش ينتقل مكانه ويقفز من جديد مع ج. متري إذ يقول: هناك خطاب سينمائي غير أن الألمنية - السيميائية غير مشروعة إذ ليس هناك قواعد (grammaire) لللفظ. ولم يكفّ ج. متري عن الإصرار على هذه النقطة الأخيرة فيقول:

يبحثون عن تشابهات في تركيب الجمل حيث لا يوجد أي تشابه" [ص ٥٩].

ويقول الشيء نفسه على صعيد اللفظة<sup>١</sup> (lexicologie)

"إن العمق السيميائي لكلمة ما، يعود دائماً إلى معناها المألوف، وبالعكس، فإن معنى الصور لا يمكن تحديده، سلفاً، لأنه يتعلق بتركيبات متغيرة إلى ما لا نهاية بسبب التنوع اللامتناهي لشكلها ولمضمونها.

---

١ اللفظة علم الألفاظ وهو قسم من فقه اللغة يعنى بالمفردات وترابطها من حيث علاقتها بالمجتمع الذي تعبر عنه - القاموس.



إن هذه الحرية في التركيب تؤدي إلى جعل التعبير الفلمي لا يتقبل أي لفاظة (أي درس ألفاظ هذا التعبير - المعرب) بمعنى أنه إذا كانت للصورة قيمة سيميائية لا جدال فيها فإن هذه للقيمة لا ترجع إلى أي تعريف قادر على أن يضمن عمومية الإشارة التي تضطلع مؤقتاً بدلائها" [١٩٦٥ ص ٤٤٦].  
وبشكل أعم:

"لا يمكن أن يكون ثمة علم قواعد (grammaire) للفلم، لسبب أقصى، هو أن كل علم قواعد إنما يقوم على ثبات الإشارات ووحدها واصطلاحيتها (أي صفتها الاصطلاحية - المعرب). إن علم القواعد لا يستطيع أن يتحكم إلا في تكتيقات ترجع إلى هذا الثبات الأساسي. وقد باعث بالفضل جميع المحاولات المبذولة في هذا الاتجاه. فمجرد اللزوع إلى "تعميد" ممكن (أي إيجاد قواعد - المعرب)، يدل على الجهل بالظروف التعبيرية والسيميائية للصورة المتحركة. ولما كانت السينما لا تعمل بواسطة إشارات جاهزة سلفاً، فهي لا تفترض أية قاعدة نحوية مسبقة. فالقواعد النحوية (المتعلقة بتركيب الجمل - المعرب) نفسها لا يمكن الاعتماد عليها فقد تتعلق بجمالية خاصة أو أسلوبية معينة ولكنها لن تتعلق بخطاب الفلم في مجموعه" [١٩٦٥ - ص ٤٤٦].

ويحافظ متري باستمرار على هذا الموقف حتى في آخر مؤلفاته،  
"السيميائية موضع البحث" [منشورات "سرف" عام ١٩٨٧].

"إن خطأ جميع السيميائيين الذين انكفوا على المسألة، كان الانطلاق من نماذج الأسنية، والبحث عن تشابه (تماثلات) بين مهام مختلفة بدلاً من أن ينطلقوا من الرسالة الفلمية ودرس طريقة عملها بإلغاء كل فكرة تتعلق بكود أو قواعد أو نحو" [ص ٣٠].

وسنلاحظ أن النظرة التي يكونها متري عن التناول الأسنوي - السيميائي تقوم (جزئياً على الأقل) على أفكار خاطئة؛ فبعض الانتقادات التي يصوغها ضد هذه المقاربة: كفقدان معجم السينما، وفقدان قواعد صالحة لجميع الأفلام (ولكن مع القبول بقواعد صالحة لمجموعات ثانوية من الأفلام) تتوافق في الحقيقة مع الأفكار التي شرحناها في سياق هذا الكتاب.

ومن جهة أخرى، نرى أن كل حجج متري تتجه نحو الدفاع عن خصوصية الخطاب السينمائي، ولكنه لا يكتفي بالقول أن هذا الخطاب مختلف في طريقة عمله عن اللغات الطبيعية (وهذا ما تقوله المقاربة الأسنوية - السيميائية أيضاً)، وينبغي له أيضاً أن يؤكد أن هذا الخطاب ليست له أية علاقة مع هذه اللغات. إن تحليلاتنا في الفصل السابع (مثال عن تحليل كودي للخطاب السينمائي) قد بيّنت أن هذا التصور "الصارم" للنوعية لا يصمد أمام امتحان جدي ولو قليلاً؛ إن خطاباً ما يتضمن كودات لها درجات شتى من النوعية، وإذا كان هناك خطاب نوعي فذلك ناجم عن التركيبة الأصلية لهذه الكودات، أكثر مما هو ناجم عن نوعية الكودات ذاتها.

إن الفكرة القائلة بأن كل استعمال للأدوات الأسنوية لمعالجة الخطاب السينمائي يستحق للشجب أو أنه لا فعل له، إنما تنجم عن هذه الإرادة بالذات، إرادة الحفاظ على النوعية المطلقة للسينما، ونأمل أننا لو جدنا الاقتناع بضدها - غير أنه قد لا يكون دون فائدة تحقيق الطريقة التي تتدخل بها الأسنوية في هذه المحاولة لفهم كيفية فهم الفلم.

## الأسمنية وتحليل الخطاب السينمائي

يبدو لنا أن إسهام الأسمنية يظهر بثلاث طرق تتناسب كل منها مع نوع من المقامة يختلف في تفهم عمل إنتاج المعنى في السينما.

فأولاً، توفر الأسمنية لدراسة السينما *نقطة مقارنة*، علماً بأن ج. مونن نفسه يؤيد هذا للمسعى:

"بقدر ما تعمل هذه الأسمنية، بطريقة علمية، لكشف المزايا التعريفية للغات الطبيعية، نستطيع أن نتحقق مما إذا كانت هذه المزايا صالحة أم لا فيما يتعلق بتعريف منظومات إشارات غير اللغات الطبيعية (مونن ص ٦٨).

وبلاحظ ش. متر كذلك أننا إذا تصرفنا "في اختلاف مع ما نعرفه عن اللغة التي تمتاز بأنها معروفة بصورة أفضل" نستطيع أن نوكد "ما لا تتصف به السينما" (متر، محاولات - الجزء الثاني، ص ١٩٧ - ١٩٨). ومن هذا المنظور تم إجراء الدراسة الأولى لمسألة الوحدات (الفصل الثالث) وهي الدراسة التي أدت إلى الاستنتاج بأن الخطاب السينمائي ليس فيه شيء يعادل الصوتيات (phonèmes) والكلمات (morphemes) والجذور (lexemes) في اللغات الطبيعية. فالمقاربة الأسمنية السيميائية هنا مقاربة تفاضلية (différentielle) وتناقضية (contrastive).

ثم إن الأسمنية تضع تحت تصرف المنظر السينمائي جملة كاملة من الأساليب والأدوات التي تساعد، بصورة مفيدة جداً، في تفهم عمل الخطاب

السينمائي، ويكون من الخطأ الجسيم أن يحرم نفسه منها بذريعة أن المسألة تتعلق بأساليب وأدوات ذات منشأ ألسني؛ كما لو كان منشأ الأداة هو المهم وليس نفعها! بل إن مسألة النقل من مجال إلى آخر لا يطرحها الألسنيون في كثير من الأحيان وذلك من جهة لأن العديد من الوسائل التي يستعملها الألسنيون لها مجال عام جداً (مثلاً إجراء التواصل)، مفهوما الكودات والمنظومات، الخ) أو يضعون آليات تجريدية يمكنها الظهور بطرق عديدة وفي مجالات شتى (علاقات نماذجية *paradigmatiques* وعلاقات تركيبية تعبيرية *syntagmatiques*، ودلالة أصلية *denotation* ودلالة إضافية *connotation*)؛ ومن جهة أخرى لأن بعض الظواهر الموصوفة، تنتسب مباشرة إلى الألسنية كما رأينا عند تحليل عملية التماثل (أو التشابه) (الفصل الثامن) ووجود الخطاب في السينما (الفصل التاسع).

وأخيراً، توفر الألسنية لسميائية السينما ما هو أكثر من الأدوات والأساليب، إنها توفر حالة ذهنية، طريقة ما في طرح المسائل ومساءلة الخطاب، إنها ضمانة معرفية. وفي رأينا أن هذا بالتأكيد أهم ما في إسهامها. فمقاربة السينما في تعابير ألسنية - سيميائية لا يعني أن يتسمّر المرء بأدوات الألسنية (فقد انصرفنا في كثير من الأحيان أثناء تحليلاتنا إلى استعارة أدوات غير ألسنية ولا سيما في الفصل الذي يعالج التماثل (أو التشابه) وفي الفصل عن علاقات الصور والأصوات)؛ وفي المقابل تبين لنا الألسنية وفق أية

إجراءات يمكن أن نتناول دراسة خطاب ماء، وكذلك درس المشاكل والصعوبات والأخطاء والمآرق التي لا بد لنا من مجابتهها حالما نبدأ هذه الدراسة. وهذا ما يفسر كوننا استطعنا أن نتوجه، دون مأسى، نحو القيام في فصل واحد، بشرح مقارنة للمسألة ثم انتقاد هذه المقاربة وأن نتصور أخيراً اقتراحات بمجالات جديدة (مجالات جديدة سوف تتطلب بدورها انتقادها وتجاوزها). وهذه تماماً بالفعل أمثلة الأُسنية بوصفها مسعى علمي؛ ومهما كان تفكير العقول المتعطشة إلى تأكيدات نهائية حول الموضوع، فإن حركة البحث الطبيعية هي التدرج من نماذج إلى نماذج ومن فرضيات للعمل إلى فرضيات للعمل لكي نحاول في كل مرة أن نكسب بعض جزيئات من المعرفة. أما دراسة السينما فلا يمكن أن تجري جدياً دون أن نقبل هذه القاعدة الأولية في البحث.

### التلزم المطروح: نحو مقاربات جديدة

أن الألوان الآن لتلخيص حركة البحث كما تظهر لنا على مر الفصول. فانطلاقاً من المقاربة البنوية كما عرفناها في الفصل الأول. وهي المقاربة التي سادت على نطاق واسع حتى السنوات القريبة الأخيرة (ونقول بكل بساطة أن سيميائية السينما ما كانت لتتواجد لولاها)، ثابر هذا الكتاب على توكيده مكاسبها (فالمشاكل الحقيقية جرى أخيراً طرحها ويحثها بإرادة من

المنهجية والصرامة بـمكان، كانت حتى الآن غائبة عن التفكير في الخطاب السينمائي)، كما ثابر أيضاً على تسجيل حدودها (مقاربة وصفية أكثر منها تفسيرية، رؤية محدودة جداً للسينما) وهي حدود تقودنا إلى الالتفات نحو مقاربات تستند إلى مفترضات نظرية مسبقة أخرى. إن الحركة الإجمالية تقودنا قبل كل شيء إلى ضرورة الابتعاد عن مبدأ التلازم وهنا ينبغي اتجاهاً ببعض القوة.

الاتجاه الأول هو الانفتاح على العمل الإدراكي من جانب المشاهد. ذلك أننا لكي نفهم كيف يفهم للفلم، لا يكفي أن نلاحظ ونحلل ما يجري في الأفلام، بل ينبغي أيضاً إظهار العمليات التي يستعملها المشاهدون في عملية إنتاج المعنى؛ وهكذا فإن المقاربة التوليدية تضع لنفسها هدفاً هو استنباط نموذج "قادر على تصوير الآليات الذهنية" لدى من يستعملون هذا الخطاب (من مخرجين ومشاهدين) [دشأتو - ص ٥٠]. إن تحليلنا للعلاقات بين الصور والأصوات (الفصل العاشر - ب-) يسير في ذات الاتجاه: كيف يعتبر المشاهد الصوت فليماً أو غير فلمي؟ كصوت من عالم الفلم أم من خارج الفلم؟ كزامن أو غير مزامن؟ وكان لا بد في هذا المنظور من أن نلتقي السيميائية العلوم الإدراكية في طريقها في يوم من الأيام؛ ويطلب ج.م. كارولي بإلحاح بهذا الربط في آخر كتابه؛ ولكن م. كولن هو الذي قفز الفقرة حقاً: فكتاباته الأخيرة تستند إلى الأبحاث في الفهم الاصطناعي ليحاول تشكيل

"سيمائية السينما-كعلم إدراكي"٢. إن م. كولن يؤكد البنية بين هذه المقاربة والمقاربة السيمائية في اصطلاحات كودية.

"إن الكودات التي نفترضها للمقاربة السيمائية مسبقة، تشكل تفسيراً للمعارف الضرورية لحل المسائل التي يطرحها تأويل المظاهر الفلمية، فإن كوداً مثل كود "التركيبية التعبيرية الكبرى للفلم السردى" يمكن اعتباره كتمثل للمعارف الضرورية للمشاهد لحل مشاكل العلاقات المكانية - الزمانية داخل شريط الصور".

ولنؤكد أن "السيمائية الإدراكية" في رأي م. كولن ليس هدفها التقليد الأتوماتي (بواسطة الحاسوب) للكودات الفلمية؛ فالعلوم الإدراكية ليست بالنسبة إليه "إطاراً حافزاً لسيمائية الفلم"؛ بل إن قصده، هو باختصار، أن يعمل بالعلوم الإدراكية ما عملته الألسنية - السيمائية بالألسنية.

وقد شرح م. كولن مبادئ هذه المقاربة في "السيمائية كعلم إدراكي" - ١٩٨٧، منشورات إيكونكس "الشركة اليابانية للصورة والفنون والعلوم" طوكيو - اليابان - ص ص ٤١ - ٦٣؛ وهناك مقالات أخرى تعالج مسائل أكثر نوعية: "التأويل للدالي والتمثيل للمكاني في شريط الصور" - ١٩٨٦ - مجلة DRLAV للألسنية، العدد ٣٤ - ٣٥ ص ص ٣٥٩ - ٣٧٦؛ "إعادة نقل الحفلات الرياضية في التلفزة؛ من أجل مقاربة إدراكية" - ١٩٨٧ - "التواصل والإعلام" المجلد التاسع - العدد الأول - جامعة لافال - ص ص ١٣ - ٣٢ "لفهم الحدث الرياضي في التلفزة: مثال سباق الدراجات" -

١٩٨٧ - "مانا" MANA/7، مانهايم - RFA - ص ص ٩٧ - ١٢٣ - "في سبيل  
تصور طوبولوجي لوجهة النظر" - في "الذاتية في السينما" - ١٩٨٧ -  
أعمال سيميائية (actes semiatiques) النشرة - السنة العاشرة - العدد ٤١ -  
ص ص ٥٧ - ٦٤ و "عودة إلى زيارة التركيبية - التعبيرية الكبرى" ١٨٨٧  
- "إيهس" (EHESS) ندوة ش. منز - *نظرية القلم* - ميميو - باريس الدائرة  
الثالثة. وقد تبع أو. باشلر م. كولن في هذه المقاربة؛ انظر أطروحته  
*الإسراع والمكان* - جامعة باريس - الدائرة الثالثة - ١٩٨٥.

ويبدو حالياً أن الحركة تتوسع في الولايات المتحدة حول ديفيد  
بورديويل - و - جوليان هوشبرغ - و - فرجينيا بروكس. وحول هذه  
الأبحاث سنقرأ: ديفيد برودويل:

"Narration in the Fiction Film" University of Wisconsin Press, 1985 - et  
"Cinéma and Cognitive Psychology", IRIS. *A Journal of theory on Image and Sound*,  
numéro dirigé par D.Andrew, 1989.

أما الاتجاه الثاني فهو حسبنا *كبراهات خارجة عن العلم* ولكنها تتحكم  
في قراءته. وجميع التحليلات المقترحة في هذا الكتاب تؤدي بالفعل إلى  
استنتاج واحد وحيد: ليس في السينما معايير قواعدية (de grammaticalité)  
صالحة للخطاب السينمائي بمجموعه (وهل يتواجد حقاً في اللغات الطبيعية  
مثل هذه المعايير؟) بل معايير "مقبولة" فقط صالحة لمجموعات ثانوية من



الأفلام (مختلف الأغراض السينمائية، مختلف الأنواع أو مجموعات المؤلفات) أو لشروط استقبال معينة (وكان ش. متر قد أشار إلى ذلك منذ عام ١٩٦٨)؛ وهكذا سبق أن لاحظنا أن العلاقات النماجية لا تعمل إلا بسبب إكراهات من نمط أو من نوع يأتیان ليحدّا من لا نهائية احتمالات الإبدال الممكنة، وأن وصف البناء الكودي لمجموع الخطاب السينمائي يتغيّر تبعاً للفرض السينمائي موضع البحث (سينما تخيلية أو سينما تجريبية أو سينما رسوم متحركة، الخ). وأن تعريف هذه الأغراض السينمائية المختلفة مرتبط بالمألوف الاجتماعي الذي صُنِعَ منه، وإن الطريقة التي يجري بها تأويل علاقة الصور بالأصوات في لحظة فلمية معينة، تتوقف على ضرورات بناء عالم الفلم وعلى العلاقة المفترضة سلفاً أم لا بالعالم اليومي، الخ. ونقول بوجه أعم أننا نستطيع، كما نظن، أن نؤكد أن إنتاج المعنى في السينما، في أكثره، تحتمه ضرورات خارجية منبثقة من الجو الاجتماعي. وعلى مثل هذه الفرضية تتأسس المقاربة السينمائية - الذرائعية التي نحاول استنباطها منذ بضع سنوات خلت وما تزال ننوي أن نعرضها عرضاً منهجياً في كتاب قادم.

حول هذه المقاربة يمكن منذ الآن قراءة مقالنا البرنلمجي في سبيل سينمائية - ذرائعية في السينما إيريس (IRIS) المجلد الأول، العدد الأول - ١٩٨٣ - ص ص ٦٧ - ٨٢.



## الفهرس

### الصفحة

.....	المدخل	٥
.....	الفصل الأول: الألسنية السيميائية البنوية افتراضات نظرية مسبقة	١٥
.....	١- من علم قواعد اللغة التقليدي في الألسنية البنوية	١٦
.....	٢- الألسنية السيميائية في السينما : مقارنة خطابية	٢٠
.....	أ- تحديد الغرض	٢٠
.....	ب- مقاربات للخطاب غير السنية سيميائية	٢٤
.....	٣- الألسنة السيميائية للسينما	٢٨
.....	الفصل الثاني : محاولة تعريف الموضوع السينمائي	٣٥
.....	أ- تحليل كريستيان ميتز	٣٦
.....	ب- محاولة لتعريف موسع للموضوع السينمائي	٥١
.....	ت- من الموضوع السينمائي إلى الحقل السينمائي	٦٣
.....	١- للموضوع السينمائي السائد	٦٥
.....	٢- للرسم المتحرك	٦٧
.....	٣- السينما التجريبية والسينما الموسعة	٦٩
.....	٤- السينما التربوية	٧٠
.....	الخلاصة	٧٣

## القسم الأول

### حول بعض الأتوات الألسنية للتحليل

#### - الفصل الثالث : بحث حول الوحدات الأولية في الخطاب السينمائي

- ٧٧ ..... مقارنة بتعابير الربط
- ٧٧ ..... ١- الربط المزدوج في اللغات الطبيعية
- ٨٤ ..... ٢- السينما والربط المزدوج
- ٨٤ ..... - عدم وجود صوتيات
- ٨٩ ..... - غياب الكلمات
- ٨٩ ..... - تعبير النفي
- ٩٢ ..... - التعبير عن الجمع
- ٩٤ ..... - التعبير في العلاقات الزمنية
- ٩٧ ..... - حول شبه الكلمات
- ١٠١ ..... أ- غياب جنور
- ١٠٤ ..... ب- حول عمليات الربط في السينما
- ١٠٥ ..... ١- مقترحات ج. سبيني
- ١٠٧ ..... ٢- مقترحات ب. ب. باسولينى
- ١١٢ ..... ٣- مقترحات أوكو

#### - الفصل الرابع : حول نمطين من إنتاج المعنى العلاقات الصرفية

- ١٢٥ ..... والعلاقات النحوية
- ١٢٦ ..... أ - العلاقات الصرفية

- ١٢٦ ..... أ. العلاقات الصرفية في اللغات الطبيعية
- ١٢٧ ..... ب. العلاقات الصرفية في السينما
- ١٢٨ ..... - خطاب ذو بعد تعريبي ضيف
- ١٣١ ..... - في العلاقات التصريفية غير القلمية في الفيلم
- ١٣٥ ..... - حول النماذج ذات الحقل التطبيقي المحدود
- ١٣٩ ..... - حول نماذجيات الخطاب السينمائي
- ١٤٣ ..... ب- العلاقات التركيبية التعبيرية
- ١٤١ ..... أ- العلاقات النحوية أو التركيبية - التعبيرية في الألمانية
- ١٤٣ ..... ب- العلاقات التركيبية للتعبيرية في السينما
- ١٤٣ ..... ١- العلاقات التركيبية - التعبيرية التتالية
- ١٤٨ ..... ٢- العلاقات التركيبية - التعبيرية المكانية
- ١٤٩ ..... ٣- العلاقات التركيبية - التعبيرية التزامنية
- ١٥١ ..... - الخلاصة
- ..... - الفصل الخامس : حول مستويين لإنتاج المعنى - الدلالة الأصلية
- ١٥٣ ..... الدلالة الإضافية
- ١٥٣ ..... أ- المقاربة الأولى
- ١٥٥ ..... - من أين تأتي الإضافيات ؟ (دراسة للضافات)
- ١٥٦ ..... ١- الضافات الأسلوبية
- ١٥٩ ..... ٢- المنقول غير الأسمي
- ١٦٣ ..... ٣- العلاقات بين الدلالات الإضافية
- ١٦٤ ..... ب- تصنيف الدلالات الإضافية تبعاً لنوع المعلومات
- ١٦٤ ..... ١- الدلالات الإضافية للمراجعة
- ١٦٥ ..... ٢- الدلالات للعاطفية

١٦٦	٣- الدلالات الإضافية الأساليبية .....
١٧٠	٤- الدلالات الإضافية البيانية .....
١٧٢	٥- الدلالات الإضافية الخلافية .....
١٧٣	ج- دواول الدلالة الإضافية .....
١٧٥	د- الدلالة الإضافية والتواصل .....
١٧٧	- محاولة لتركيب عملية استدعاء الدلالات الإضافية .....
١٧٨	أ- التركيب الأول .....
١٨٠	ب- إعادة النظر في التحليل .....
١٨٠	- لا تركيبية واحدة بل ثلاث تركيبات .....
١٨٢	- عاني دلالة إضافية مستقلة .....
١٨٦	- الخلاصة .....
١٨٦	١- الفصل بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية .....
١٨٨	٢- مشكلة أسبقية المدلول إليه أصلياً .....
١٨٨	٣- الدلالة الأصلية والإيديولوجيا .....

### القسم الثاني

#### مقاربة في اصطلاحات كودية

١٩٣	- الفصل السادس : مفهوم الكود .....
١٩٥	- دفاع عن مفهوم للكود .....
٢٠١	- في بعض مبادئ الملائمة .....
٢١٥	- الفصل السابع : مثال عن تحليل كودي للخطاب السينمائي .....
٢١٥	١- مبادئ عامة .....
٢١٧	٢- اقتراح تحليل .....

٢١٨	- المجموعة الثانوية من الكودات الفلمية السينمائية
٢١٩	- الكودات ما تحت - الفلمية
٢١٩	- الكودات فوق - الفلمية
٢٢٠	- الكودات للضمن - الفلمية
٢٢١	- المجموعة الثانوية من الكودات الفلمية السينمائية
٢٢٤	- الكودات المختلطة والكودات الثانوية
٢٢٤	أ- الكودات المختلطة
٢٢٥	ب- الكودات الثانوية
٢٢٧	الخلاصة : مشكلة الوحدات

### القسم الثالث

#### ثلاث قضايا

٢٣٥	- الفصل الثامن : في التشابه
٢٣٦	١- الفرضية الاصطلاحية
٢٤٥	٢- نقد الفرضية الاصطلاحية
٢٤٦	أ- نظرية الطبعة (البصمة)
٢٤٨	ب- الصورة الضوئية - الفلمية والرسم
٢٥٠	ج- التعلم والاصطلاحية (التقاليدية)
٢٥٣	د - الصورة الضوئية - الفلمية والإحساس الفيزيولوجي
٢٥٥	٣- كودات الانتقال التقنية - الثقافية
٢٥٩	٤- حول الاصطلاحات الطبيعية

٢٦٠	أ- كودات للتسمية الأيقونية .....
٢٦٣	ب- سمات للتعرف .....
٢٦٨	- الخلاصة .....
٢٧١	- الفصل التاسع : من المونتايج إلى الخطاب .....
٢٧١	- التركيبية التعبيرية الكبرى .....
٢٧٢	أ- قضايا منهجية .....
٢٧٨	ب- حدود التركيبية التعبيرية الكبرى .....
٢٨٥	- الانتقادات والانتقادات - الذاتية وانتقادات التحليل .....
٢٨٦	- مشكلة نظام اللقطة المستقلة .....
٢٨٩	- مشاكل التقطيع .....
٢٩٠	- مشكلة التناوب .....
٢٩٤	- نحو مقارنة منتجة (مولدة) .....
٢٩٥	١- انتقاد العمل على مجموعته .....
٢٩٦	٢- من التوصيفي إلى التفسيري .....
٢٩٧	٣- مخطط إجمالي للمسمى التوليدي .....
٣٠٦	- حول الخطاب في الفلم : نمط م. كولن .....
٣٠٧	أ- الكلام والتوجه .....
٣١١	ب- الموضوع /التتمة، المعطي/ الجديد .....
٣١٤	ج- مفهوم الدينامية التواصلية «د. ت» .....
٣١٧	- الخلاصة .....



٣١٩	- الفصل العاشر: بعض الأفكار حول العلاقات بين الصور والأصوات ....
٣٢٠	١- محاولات توضيحية .....
٣٢١	أ- مقترحات من كراوكوير .....
٣٢٥	ب- في بعض التحاليل السيميائية .....
٣٢٩	ج- نقد المزيج صوت داخلي / أم / صوت خارجي .....
٣٣٥	د - تحليل د. شاتو .....
٣٣٩	- في سبيل مقارنة بتعبير استدلالية .....
٣٣٩	- الاستماع الفلمي .....
٣٤٤	- ثلاث مسائل .....
٣٤٨	- تخيلية الأصوات .....
٣٥٧	- إنشاء المصادر الصوتية .....
٣٦٣	- الخلاصة .....
٣٦٦	- الاعتراض الفوتوغرافي والاعتراض الفني .....
٣٦٨	- اعتراضات الأسننيين .....
٣٨٢	- خطاب بلا قواعد .....
٣٨٥	- الأسنية وتحليل الخطاب السينمائي .....
٣٨٧	- التلازم المطروح نحو مقاربات جديدة .....

الطبعة الأولى / ٢٠٠٦

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة





في الأقطار العربية مايعا



النسخة داخل القطر ٢٢٥ ل.س

Designed by: Abdel Aziz Mohammad